维特根斯坦笔记

Vermischte Bemerkungen



〔英〕路德维希·维特根斯坦 著
〔芬〕冯·赖特　海基·尼曼 编
许志强 译



復旦大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

维特根斯坦笔记/〔英〕路德维希·维特根斯坦著;〔芬〕冯·赖特、海基·尼曼编;许志强译.—上海:复旦大学出版社,2008.9

书名原文:Vermischte Bemerkungen

ISBN 978-7-309-06267-0

Ⅰ.维… Ⅱ.①维…②赖…③尼…④许… Ⅲ.维特根斯坦,L.(1889~1951)-文集 Ⅳ.B561.59

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 136108 号

维特根斯坦笔记

〔英〕路德维希·维特根斯坦 著 〔芬〕冯·赖特、海基·尼曼 编

许志强 译

出版发行 复旦大学出版社 上海市国权路 579 号 邮编 200433

86-21-65642857(门市零售)

86-21-65100562(团体订购) 86-21-65109143(外埠邮购)

fupnet@ fudanpress. com http://www. fudanpress. com

责任编辑 姜 华

出 品 人 贺圣遂

印 刷 杭州钱江彩色印务有限公司

开 本 890×1240 1/32

印 张 5.125

字 数 109 千

版 次 2008 年 9 月第一版第一次印刷

印 数 1—8 000

书 号 ISBN 978-7-309-06267-0/B·300

定 价 15.00 元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社发行部调换。

编 者 序

维特根斯坦遗留的手稿中有大量的笔记，它们散见于那些著作的正文之中，这些笔记跟他的哲学著作没有太直接的联系。笔记中有些是自传性的，有些涉及哲学活动的本质，还有一些涉及普遍性的论题，诸如艺术或宗教的问题。通常不能将它们与哲学正文切割开来，不过，维特根斯坦本人在许多地方暗示过，他用括弧或其他的方式将它们作了区分。

有些笔记限于一时，是短暂的。大部分笔记则饶有趣味。有时它们给人的印象隽永而美丽。对于遗著保管人来讲，显然有必要将若干笔记交付出版。G. H. 冯·赖特受到委托选编这些材料。

毫无疑问，这是一项困难的工作。如何圆满地完成这项工作，对此我作了许多不同的设想。比如说，起初我的设想是按照它们涉及的话题来加以编排，诸如“音乐”、“建筑”、“莎士比亚”、“格言箴语”、“哲学”等等。有时觉得这样的分类是可行的，没有牵强附会的地方，但就总体而言，用这种方法去分裂材



料恐怕会给人一种人为加工的印象。有一度，我想到了已经出版的哲学著作。因为维特根斯坦许多最令人难忘的“格言箴语”也包含在他的哲学著作中——《1914—1916 年的笔记本》、《逻辑哲学论》、《哲学研究》。我觉得只有将它们嵌入到这些上下文中，维特根斯坦的格言箴语才真正具有冲击力。正因为如此，将这些言论从它们的背景里撕扯下来我以为是不妥当的。

后来我也想过，不要搞得太庞杂，只选用“最精彩”的言论。我觉得大堆的材料只会削弱这些言论赋予人的印象。设想**这么做**是对的——但我要做的可不是充当鉴赏力的仲裁者。再说，我不相信自己能对那些相同或几乎相同的思想所做的重复的表述加以取舍。在我看来，这类重复的表述通常是很有道理的。

最后，我确定了选材的原则。在我看来只有这个原则才是万无一失。我从集子里抽掉了纯属“私人”性质的笔记。这些笔记是维特根斯坦用来议论他生活外界的环境，他的心态以及他跟其他人的关系——他们中的有些人还在世。一般说来做这样的区分还是容易的，它们的趣味也**不同于**这里发表的那些部分，只有少数的情况下，我在收入那些自传性质的笔记时感到两者颇难兼顾。

本书出版的言论按年代顺序逐一标明。值得注意的是，有近一半的言论是从《哲学研究》第一部分完成之后(1945 年)的那个时期着手写作的。

不熟悉维特根斯坦的生活环境以及他涉猎的读物，又缺少详细的注释，读者会感到某些言论隐晦难解。在许多地方用脚注

的形式提供一些评注恐怕是可行的。不过,我已经避免了加注评论,除非是极少数例外的情况。应该指出的是,这里所有的脚注都是编者加上的(有几条是英译者所按,具体都有署名)。

本书将无可避免地落到这样的一些读者的手中,他们对维特根斯坦的哲学著作现在是、将来仍然是一无所知。这未必就是有害而无益的。我同样确信的一点是,只要借助于维特根斯坦的哲学背景,这些笔记就能得到恰当的理解和欣赏。而且,那会有助于我们理解他的哲学。

我于 1965 年至 1966 年开始对手稿进行筛选。然后我将这个工作搁置起来,一直到 1974 年。海基·尼曼先生帮助我对这个集子作了最后的选择和整理。他还仔细将它与手稿逐一地核对,纠正了我打印稿上许多的错误与脱漏。我非常感谢他的工作,对他在工作中体现出来的细心周到和出色的品味颇感难忘。要是没有他的帮助,我恐怕不能编成这个集子将其交付出版。我也要向拉什·雷斯先生致以深深的谢意,他纠正了我书中的一些错误,而且在选材方面给了我宝贵的建议。

乔治·亨利克·冯·赖特①

赫尔辛基

1977 年 1 月

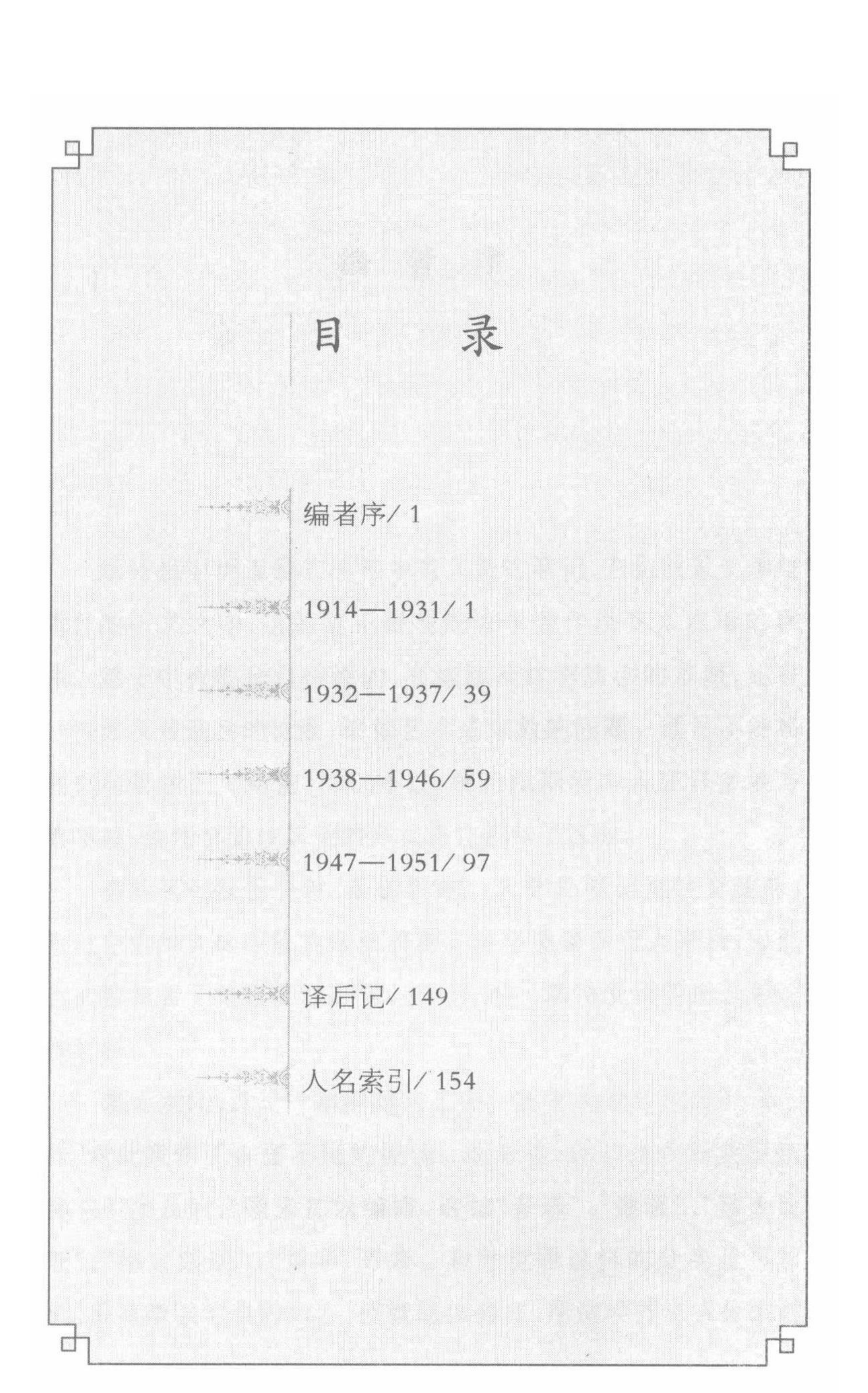
① 冯·赖特(1916—),芬兰哲学家和逻辑学家。1949 年任剑桥大学教授,1951 年起任芬兰赫尔辛基大学教授。他主要从事哲学逻辑和语言哲学的研究。著作有《论归纳和概率》、《模态逻辑论》等。赖特是维特根斯坦的学生,曾发表《维特根斯坦手稿》等文章。本书的序言是他为德文版撰写的。



第二版序言

“*Vermischte Bemerkungen*”(《杂论集》即英文版的《文化与价值》)这个新版本收入了一些新增加的材料，主要取之于时间大概是从 1944 年起的一个笔记本。

乔治·亨利克·冯·赖特



目　录

编者序/ 1

1914—1931/ 1

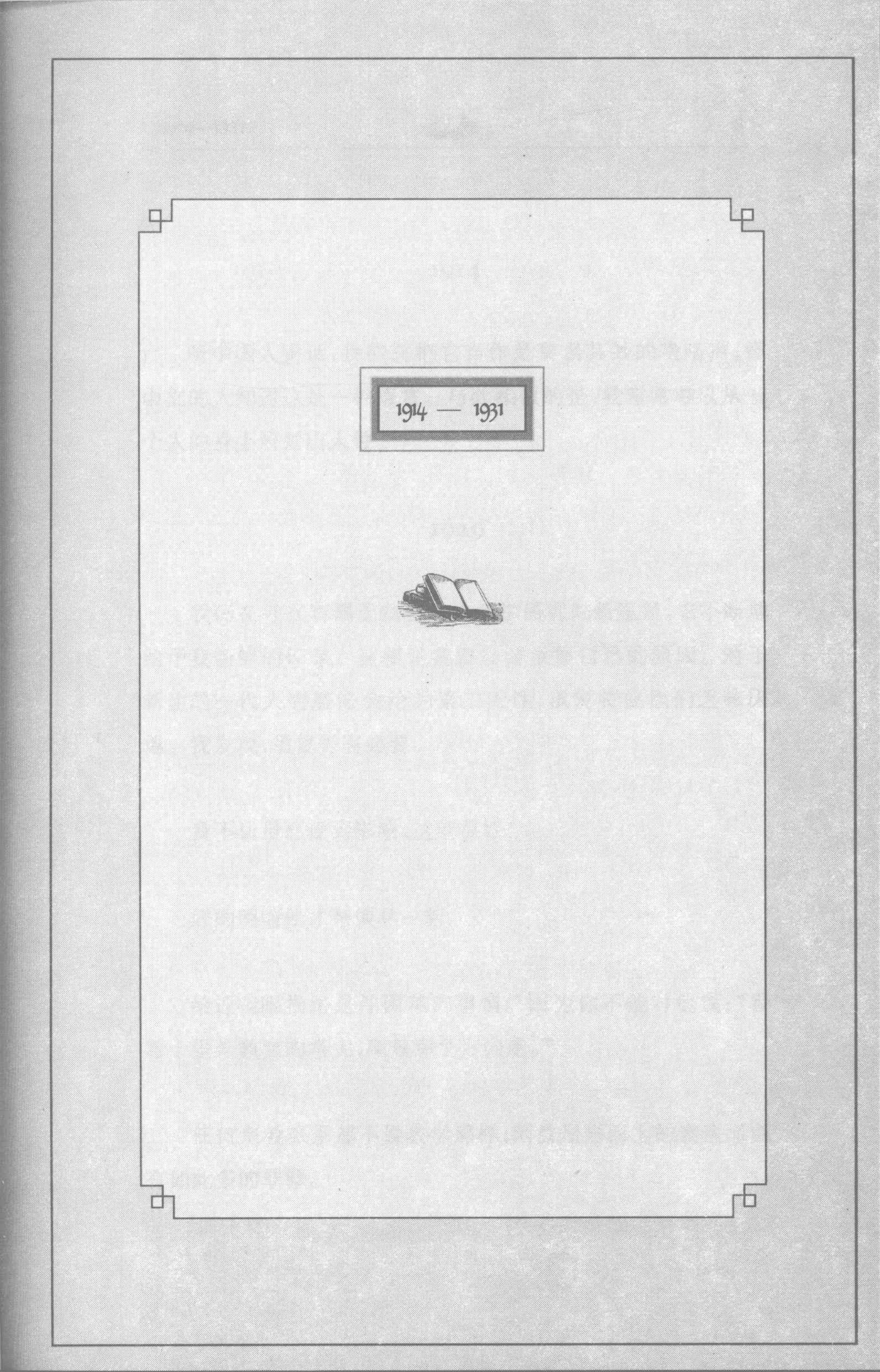
1932—1937/ 39

1938—1946/ 59

1947—1951/ 97

译后记/ 149

人名索引/ 154



1914 — 1931





1914

听中国人讲话，我们总把它当作是莫名其妙的咯咯声，懂中文的人知道这是一种**语言**。与此相似的是，我常常难以从一个人的身上辨别出**人性**。

1929

我仍在寻找着属于我自己的哲学研究的新途径，它不断地给予我新鲜的印象。这便是我屡屡要重复自己的原因。对于新生的一代人它势必会沦为第二天性，重复将使他们乏味厌倦。我发现，重复很有必要。

我不让自己受到影响，这就很好！

好的明喻使才智焕然一新。

给近视眼指路是件困难的事情。因为你不能对他说："看着十里外教堂的塔尖，顺着那个方向走。"

任何宗教派系都不像数学那样，因滥用形而上的表达而负有如此多的罪孽。

人类的凝视具有一种力量，它赋予事物以价值，但也提高它们的价格。

就让自然去说出并且承认只有**一样**东西比自然更高，但可不是其他人会认为的那种东西。

你在有树的地方找到了悲剧，树折断了，而不是弯曲了。悲剧乃是某种非犹太人的东西。我想，门德尔松①是最无悲剧性的作曲家了。

每天早晨，你都得重新扒开死气沉沉的瓦砾，以便触及温暖鲜活的种子。

一个新词就像是一粒新鲜的种子，播在讨论的土壤里。

驮着鼓鼓囊囊的哲学背包，我只能够在数学的山上慢慢地攀登。

门德尔松不是顶峰，而是高原。他的英格兰性。

没有人能够替我作出思考，正如没有人可以替我戴上帽子。

那些聆听小孩的哭声并且了解其含义的人都将懂得，那里

① 门德尔松(1809—1847)，德国作曲家。



潜伏着各种心灵的力量，那是跟我们通常的想象截然不同的可怕力量，深深的愤怒，毁灭的痛苦和欲望。

门德尔松像是那样一种人，只有当周围的人快活时他才是快活的，他被善良的人包围时他是善良的；他不如一棵树完整，无论周围发生什么事，树在自己的位置上兀然屹立。我也像是那样的，并对这样的存在心向往之。

我的理想是某种程度的冷漠。庙宇给激情提供了一个不受干扰的场所。

我常常不知道我的文化理想是否算是一种新的东西，也就是说，它是属于当代的呢，还是从舒曼[①]的时代衍生而来的。它给我造成的印象是至少那种理想还在延续着，尽管这个时候它实际上并没有以那种方式在延续。那就是说，十九世纪的后半叶已经是被遗漏掉了。这个，我得说，纯粹是本能的一种发展而不是反思的结果。

当我们念及这个世界的未来，不外乎是指它要到达的目的地，假如世界正是依照我们此刻所能见的方向行进着。我们没有想到的是，它的路不是一条直线而是曲线，并且不停地在变换着方向。

① 舒曼（1810—1856），德国作曲家和音乐评论家。



我认为奥地利人(格里尔柏尔策尔[①],列瑙[②],布鲁克纳[③],莱伯[④])的优秀作品是特别难懂的。它们有着更**微妙**的含义蕴藏其间,并且在表达真理时从不倾向于或然性。

善的也就是神性的。这话听起来有点儿可疑,但却概括了我的伦理学。只有超自然的东西才能够表达超自然。

你不能引导人们到达所谓的善,你只能将他们带到某些地方,这里或者那里。善在事实的空间之外。

1930

最近,我和阿维德[⑤]在电影院看了一部很老的片子,我对他说:一部摩登的电影之于一部旧电影,好比是一辆最新出产的汽车之于二十五年前制造的汽车。老片子给人的印象有点愚

---

① 弗兰兹·格里尔柏尔策尔(1791—1892),奥地利著名作家,剧作家。著有《可怜的游吟诗人》、《萨福》,剧作《大海和爱情的波浪》等作品。另有日记和书信等作品出版,在世纪之交的德语文学界有很大影响。

② 尼古拉斯·列瑙(1802—1850),奥地利诗人。

③ 布鲁克纳(1824—1896),奥地利作曲家和管风琴家。

④ 约瑟夫·莱伯(1842—1924),波希米亚作曲家、风琴演奏家,1868年起在维也纳工作,是维特根斯坦家族的熟人。

⑤ 阿维德·斯焦格荣,维特根斯坦的朋友和亲戚。斯焦格荣家族与维特根斯坦家族是世交,守寡的米玛夫人长期接受维特根斯坦家的照顾。阿维德是米玛夫人的次子,维特根斯坦给予他以父亲般的指点和关怀。在他的影响下,阿维德放弃了上大学的想法,接受训练为一名技工。维特根斯坦与罗素在海牙会面时,身边就带着阿维德。



笨可笑,而电影制作的方式已经有了改进,这一点倒是可以跟汽车工艺的某种发展相比较。这还没有去跟它的那种艺术风格(如果可以这么说的话)的发展做比较。它也肯定是跟现代的舞蹈音乐非常类似的。爵士舞,就像电影那样,必定存在着某些可以被改进的东西。就其**风格**的形成便可加以判别,那就是所有这些改进了的事物中,精神丝毫没有在里面起作用。

我曾说过的这句话或许恰如其分:先前的文化将变成一堆废墟,最后变成一堆灰烬,但精神将在灰烬的上空萦绕盘旋。

今天,一个优秀的建筑师和一个蹩脚的建筑师的区别在于,蹩脚的建筑师屈从于每一种诱惑,而优秀的建筑师则予以抵制。

艺术作品那有机的整体出现一条裂缝时,有人试着用稻草填塞裂缝,但是为了使良心得到安抚,他只用**最好**的稻草。

假如有人认为他已经解决了人生的问题,并且自以为万事都很容易时,那么,只需回想过去有过那么一段日子这个“答案”一直都是蒙在鼓里的,他就能明白,现在的想法是错误的。但**那时**也一定生活得不坏,对那时的状况来讲,现在的答案似乎是偶然的。逻辑研究同样也是如此。假如逻辑(哲学)的问题有了一个“答案”,我们便应当告诫自己,过去有段时间一直都没有得到解答(即便那个时候人们也应当知道该如何生活和

思考)。

恩格尔曼[1]告诉我,有一次他在家里翻弄满满一抽屉的手稿时,蓦然产生一种美妙的感觉,这些手稿落到他人的手里可能是有价值的(他说自己在阅读已故亲友的信件时也有同感)。但是,一旦他想象出版一个选集,整件事便失去了魅力和价值,难以付诸行动。我说,这就好比是以下的情形:没有什么能比看见一个做着极为简单的日常活动而自以为未被注意的人更加不同寻常的了。让我们设想在一个剧院里,大幕拉开,我们看见一个男人独自在一个房间里,来回走动,点燃一根香烟,坐下,诸如此类的一些动作。于是,我们突然从局外的立场观察一个人,通常情况下我们不可能以那样一种方式观察自己,这就像是用自己的眼睛在观摩传记的一个章节——这肯定是有点儿异乎寻常,同时也很精彩。我们正在观看的东西:生活本身,应该比任何剧本的台词和舞台表演更加引人入胜。——然而我们确实是天天看见它,它却没有给予我们丝毫的印象!够真实的了,但我们没有从**那个**角度看见它。——那么,当恩格尔曼望着他写下的那些东西,觉得它们妙不可言时(尽管他不想单独出版任何一篇),他是在观看他的生活,像上帝创造的一件艺术作品,自然是值得当作那样一件作品去注目沉思的,像每一种生活每一件事物一样。但是,也唯有艺术家才能描绘个

① 保罗·恩格尔曼(1891—1965),奥地利建筑家,维特根斯坦的密友,对维氏的宗教思想有重大的影响。1916 年 8 月,维特根斯坦回维也纳探亲时结识保罗·恩格尔曼。

别的事物，使它像一件艺术品那样向我们显示出来。**是的**，当手稿被人分别对待时，它会失掉价值，尤其是那种**索然无趣**的态度，事先就没有一点热切的渴慕之情。一件艺术作品迫使我们——像有人会说的那样——以恰当的角度去看见它，但是在艺术缺席的情况下，那个对象就和其他任何事物一样只是自然的一块碎片；**我们**可以通过我们的热情来提升它，但这并没有给予别人以那样的权利，拿它来与我们对质（我在不断地想一张风景照片，那些乏味的快照当中的一张，对于拍摄照片的那个人来讲是很有趣的，因为他自己到过那儿并且体验到一些东西；但是另一个人会冷冰冰地看待它而且觉得十分情有可原，是在永远无可非议的范围内冷冰冰地看待某种东西）。

但我好像也是这样，不是通过艺术家的作品，而是通过某一条途径来捕获这个世界的 sub specie aeterni[①]；思想拥有这样一条途径——我这样认为——仿佛它是在世界的上空飞翔并让这个世界维持原样——在飞翔之中，从其上空对它进行观察。

在勒南[②]的《以色列人》中我读到："出生、疾病、死亡、疯狂、肌肉僵硬症、睡眠、梦，它们都造成一种巨大的印象，即便是在今天，情形也是一样，只有少数几个有天赋的人才清楚地看到，这些现象的起因隐含在我们体质的构造之中。"[③]

---

① 拉丁语：基本形式，基本的方面。

② 约瑟夫·欧纳斯特·勒南（1823—1892），法国宗教学家、作家、历史学家，孔德实证主义继承人之一。勒南的主要成就是在历史学上，著有《阿威罗伊和阿威罗伊学说》、《耶稣生平》、《以色列人的历史》等作品。

③ 勒南《以色列人的历史》第一卷第三章。



反过来说，根本没有任何理由为这类事情惊叹，因为它们每天都在发生。假如原始人都不得不对它们表示惊叹，狗和猴子更是如此了。这是否在假设，人们像是突然地醒来，第一次注意到这些由来已久的事物，他们感到吃惊是可以理解的？——是的，实际上我们可以这样假设，尽管人们不是第一次才注意到这些事物，他们只不过是突然开始表示惊奇罢了，但是，这跟原始的存在没有什么关系。除非我们所谓的原始即是对事物的无动于衷，就此来说，今天的人们倒实在都是些原始人，勒南本人也是如此，如果他认为科学的解释可以增强惊奇感的话。

似乎今天的闪电比两千年前的更加陈腐，更缺少震撼。

人必须醒过来表示惊奇——也许各民族的人都该如此。科学是重新使人入睡的途径。

换句话说，这样的表述恰恰是错误的：当然，这些原始的民族总是情不自禁地要对事物表示惊奇。尽管这或许是真的，即这些不同民族的人对周围的事物**的确**感到很惊奇——假设他们对事物**情不自禁**表示惊奇是一种原始的迷信（这像是在假设，他们**不得不**畏惧所有的自然力，而我们倒像是没有畏惧的必要了。从另一个方面我们凭经验得知，面对自然现象，某些原始部落都强烈地倾向于恐惧。——但是我们不能排除这样的可能性，即那些**高度**文明的民族将再度陷入类似的恐惧之中；他们的文明和科学都不能够保护他们免于恐惧。尽管如此，今天的科学得以贯穿其中的那种**精神**倒的确是与此类的恐惧不相容的）。

勒南所说的闪米特人[1]的“bon sens précoce”[2](这个观念我很久以前就想到过了)是指他们**无诗意**的精神,它直接指向具体的物。这是我的哲学的特色。

事物摆在我们的眼前,没有蒙上面纱。——在这里,宗教和艺术各奔东西。

一篇序言的草稿[3]

这本书是为那些与该书的精神有共鸣的人写的。我相信,这不是在欧洲和美国的文明中已成主流的那种精神。那种文明的精神体现在工业、建筑以及这个时代的音乐之中,体现在法西斯主义和社会主义之中,它与该书的作者形同陌路,互不投机。这不是一种价值的判断。事实上,作者好像没有接受现今人们称之为是建筑的那种东西,也没有以极大的怀疑去接近所谓的现代音乐(尽管没有理解它的语言),只是艺术的消失并不成其为一种理由,来给创造了这种文明的人类以侮辱性的判决。因为,置身于这样的时代,真正强有力的人物只是把艺术

① 西亚和北非说闪含语系的闪语族人的泛称。古代包括巴比伦人、亚述人、希伯来人、腓尼基人等;近代主要包括阿拉伯半岛居民、犹太人、叙利亚人和埃塞俄比亚居民的大部分。得名于《圣经·创世记》篇所载传说,称他们为诺亚长子闪的后裔。

② 法语:早熟的常识。

③ 为拉什·雷斯编辑的《哲学评论》所撰写的序言,由雷蒙·哈格里夫斯和罗杰·怀特翻译(牛津,巴齐尔·布莱克威尔,1975 年)。这里是未曾发表的初稿。——编者注



搁置一旁，转向其他的事物，让单个人的价值以某种方式得到表达。要知道，今天的时代没有处在文化高度发展的道路上。一种文化就如一个大型的机构，其中每一个成员都能找到一席之地，并且为整体的精神服务。个人的力量以其在整个事业中成功作出的贡献来加以衡量，这是极为公正的。从另一个方面讲，在一个没有文化的时代，所有的力量都是零散的，而单个人的力量却在与敌对势力的摩擦倾轧中消耗殆尽；人的力量没有表现在他所抵达的远方，或许只是存在于克服冲突的摩擦所产生的热量之中。但能量仍然是能量，即便我们这个时代所提供的舞台无助于形成某一项伟大的文化工作，让最优秀的人物致力于同一个伟大的目标，更何况在这个微不足道的舞台上，它的最为出类拔萃的一批人也纯粹是在为一己的私利而工作，但是，我们不要忘了，舞台并不是最要紧的东西。

于是我认识到，一种文化的消失并不表明人的价值的消失，而仅仅意味着这种价值正以特定的方式得到表达，但事实上我并不赞成欧洲文明的趋势，也不理解它的目标，如果它有目标的话。因此，我是为散居在地球各个角落的朋友们写下这些话。

典型的西方科学家是否理解或欣赏我的作品，这我并不在乎，既然他们无从了解我著作的精神。我们的文明是以“进步”这个词为标志的。进步是它的形式，而不是把取得进步当作它的特色之一。典型之处在于它要建造。它忙于建造一个更为复杂的结构。即便有对明晰性的追求，那也只是达到其结果的手段，而不是结果本身。相反，对我来说，明晰、清楚的本身就

很有价值。

我对造一幢大楼没有兴趣,而是对它可能的基础抱有明确的看法感兴趣。

所以我和这些科学家追求的不是同一个目标。我的思维方式跟他们的不一样。

我写的每一个句子都在力图说出整个事物,也就是说,相同的事物一再的重复,好像它们都只不过是从一个对象可见的不同角度所获致的见解。

我会说:假如我想到达的那个地方得借助梯子才行,那我就放弃这种打算。因为,我要到达的地方必须是我现在已经站立的地方。

任何靠爬梯子才能达到的东西都不能引起我的兴趣。

一种思维活动是把一个念头跟下一个念头连在一起,另一种思维活动则始终对准同一个点。

一种思维活动富有建设性,捡起一块石头然后又捡起另一块,另一种思维活动则始终捧着同一块石头。

长篇序言[1]的危险在于,一本书的精神必须由它自己昭示

① 参见此前的有关评论。——编者注



出来，而不能被描述。因为，一本书如果是为少数读者写的，那么这一点也只能由这样的事实来表明：只有少数人理解它。书必定自动地把理解它的人从不理解它的人中分出来。甚至序言也只是为理解这本书的人而写的。

对某人谈他不理解的东西是徒劳的，哪怕你告诉他，他也照样不能够理解（这种情况经常发生在你所爱的人身上）。

如果你不想让某些人进入你的房间，用他们没有钥匙的锁把门锁上。但是，没有必要对他们讲这件事，除非你想让这些人站在外面赞美你的房间！

正当的做法是，门上挂一把锁，只有那些能打开它的人注意到它，其他的人则不会引起注意。

但这么说恰如其分，我认为，本书与欧洲和美国进步的文明毫无关系。

而且书中的精神只有在这种文明的包围下才有可能存在，他们却有着不同的目的。

必须严格避免任何仪式性的东西（任何一种可以说是沾染着大祭司德性的东西），因为它们很快就会腐烂。

当然，接吻也是一种仪式，而且它是不会腐烂的。仪式只有像真诚的接吻时才是许可的。

使精神变得明晰的努力是一种巨大的诱惑。

当你撞到自己诚实的限度时，你的思想好像卷入了漩涡。

一种无尽的倒退：你能**说出**你喜欢什么，它不让你再前进一步。

我一直在读莱辛[①]（关于《圣经》的评论）[②]："给它添上言词的外衣和风格——，绝对的同义反复，但它是某人的一种智力练习，有时看起来像在讲述不同的东西，实际上却是同一个事物，另外的时间里讲述同一个事物，但它真正的含义，或者说可以理解的含义却有所不同。"

如果我对自己应该怎样开始写一本书没有把握，那是因为，我对某些东西仍然不很清楚。因为我希望先从哲学的原始资料着手，书面语和口语的句子，先从一定程度上的书本着手。眼下，我们正处在"万物皆在流变"[③]的困境之中，或许，这正是出发点所在。

假如某人仅仅领先于他的时代，有一天时代会赶上他。

1931

有些人认为音乐是一种原始的艺术，理由是它只有几个音符和节拍。然而，音乐只是表面上显得简单而已，它显示的内

① 莱辛（1729—1781），德国启蒙运动时期的思想家、文艺理论家、剧作家。

② 莱辛《人的教育》。——编者注

③ "万物皆在流变"（或译"一切皆流"），后世作家一般将此言归到古希腊哲学家赫拉克利特（前544—前483）的名下。

容是由音乐的实体来诠释的。从另一个方面讲,音乐的实体包罗着无限的复杂性,其他种类的艺术用各种外部的形式来提示这种复杂性,而音乐却将其隐匿起来。由此可见,音乐是一种最为成熟和精微的艺术。

有些问题是我从未靠近过的,它们没有出现在我的路途上,不是我的世界的一部分。西方人的精神世界里的问题贝多芬①(也许某种程度上还有歌德)②曾与之周旋和搏斗过,但哲学家没有面对过它们(也许尼采③从旁边经过)。也许它们是失落了,就像西方哲学所认为的那样。也就是说,无人能够体验和描述这种史诗般的文化进程。或者说得更准确些,它只是再也不会成为史诗了,或者再也不会是这样的一种东西了,仅供某一个人从外部去看见它,这或许就是贝多芬因其预见去做过的那种事情(像斯宾格勒④在某处暗示的那样)。可以这么说,

① 贝多芬(1770—1827),德国音乐家。

② 歌德(1749—1832),德国诗人、剧作家、思想家。

③ 尼采(1844—1900),德国哲学家,唯意志论者。

④ 奥斯瓦尔德·斯宾格勒(1880—1936),德国哲学家、史学家。著有《西方的没落》等作品。斯宾格勒认为:世界历史并不是那么一种由原始走入高级阶段的统一的发展,而是包含着许多独立的文化单元的变异。每种文化都是一个独立的有机体,经历着固定的生长和衰亡过程。由无历史进入兴盛,再进入衰败(文明期),以后又回到无历史。由于各个文化单元都有相同的但又独立的生命周期,据此可以推知它们的过去和预言它们的未来。目前西方文化已经走过了它的顶峰而进入没落阶段。斯宾格勒的理论是要以想象和预言的体裁把全部世界历史纳入一个模型,这个模型不断地在重演它自己。这可以说是一种历史循环论,但并不是在某一种文化的身上不断重演,而是在每一种文化的身上都有一度必然的演出。斯宾格勒跟汤因比不同,他否认一种文化的精神可以传递到另一种。过去西方历史学家所习惯的欧洲中心论,到他手里变成了多中心论。



文明只能提前拥有它的史诗作者,正如一个人不可能在死亡到来时报道死亡一样,只能预测和描述将来的某种情形。因此可以说:如果你想看到整个文化的史诗描写,你得去看看它最伟大的人物的作品。文化只有处在可**预见**其没落的那个时刻,这些作品才得以创作出来,因为以后将不会再有人去描述它了。所以,它只能以先知隐晦的语言记录下来,只为极少数人真正领悟到,这一点也不奇怪。

但我不去接近这些问题。当我"与这个世界了断"时,我将创造出无形(透明)的一团,而这个千变万化的世界将被弃置一旁,像一个毫无吸引力的杂物间。

或者说得更准确些:为这个世界所做的整个工作的全部成果将被搁在一边(整个世界被扔——进——杂物间)。

这个世界(我的)没有悲剧,也没有发生悲剧(作为其结果)的无限多种类的条件。

好像一切都在这个世界的元气里溶解了,不存在任何坚硬的表层。

那就是说,坚硬和对抗不是变成某种辉煌壮丽的东西,而是一种**缺陷**。

对抗的消失跟机械装置松弛(或在硝酸中溶解)时弹簧张力的消失十分相似。这种溶解排除了一切紧张状态。



如果我说,我的书原本是为一个小圈子里的人(如果它称得上是圈子的话)写的,这倒不是说我认为这个圈子里的人就是人类的精英了,但是,它的确包含着我所侧目的一些人(不是因为他们比别人更好或者更坏),而是因为他们构成了我的文化背景,就像从前我们国家里的同胞,相比之下,其他的人对我来说都是**外来**的。

用与事实相符(成为事实的翻译)的一个句子描述事实,而不只是在重复这个句子,这么做是不可能的,语言的限度由此显示出来。

(这跟康德①对哲学问题的解答有关。)

我能否说,一部戏剧有它自己的一个时间过程,而不是历史性时间的某一片断呢?换句话说,我能区分剧中的前后时间,但是要说剧中的事件到底发生在恺撒②死之前呢还是死之后,诸如此类的问题是**毫无意义**的。

另外,旧的理念——大致是西方(伟大的)哲学家的——认为科学的意识中存在两类问题:本质的、巨大的、普遍的问题和非本质的、偶然的问题。另一方面,按照我们的概念,在科学中是不能谈论一种**巨大**的、本质的问题的。

---

① 康德(1724—1804),德国哲学家。

② 朱利乌斯·恺撒,古罗马皇帝。



音乐的结构和情感。各种情感伴随着我们对一首曲子的理解,类似于伴随着我们生活中发生的事件。

莱伯的音乐是一种相当晚熟的认真。

才能是一口不断涌出淡水的井,但要是使用不当的话,这口井就失去它的价值。

“聪明人理解的东西是难以理解的。”歌德轻视实验室里的工作,告诫我们到户外去向不受羁绊的大自然学习。这种观点与那种歪曲了真理的假说(以错误的方式来诠释)难道毫无联系吗?这跟我在考虑如何写一本书的那种思维方式——对自然的描述——岂不是如出一辙吗?

花和动物若让人觉得丑陋,多半是因为看上去太像人工制品了。“它看上去像是一个——”,他们说,这正是在说明“丑陋”和“美丽”这些词的意义。

可喜的是,人体的各个部位有不同的温度。

不得不像空心管子一样出现,这真令人羞愧;一根只是用智力膨胀的空管子。

没有人愿意冒犯他人;因此,只要别人没有显出被冒犯的



样子，大家的感觉会更好些。谁都不喜欢面对一条受伤的长耳狗，受到它的质询。记住这一点。以耐心和忍耐[①]去避开你所伤害的人，比像对待朋友那样地去接近他当然是容易得多了。为此你需要勇气。

善待某个不喜欢你的人，你不仅要有好脾气，而且还要非常**得体**。

我们正在跟语言作斗争。

我们正在加入一场语言的斗争。

哲学问题的答案可与童话故事的财宝相比较：在魔幻的城堡里它显得使人心醉，但你若在白天的户外看到它，只是一块普普通通的铁而已（或者是类似的东西）。

思想家与制图员十分相似，后者的目的在于描画出事物之间的各种相互联系。

在钢琴的键盘上谱曲，用笔在纸上创作，还有靠头脑里想象的各种声音创作的乐曲，它们必定是有着全然不同的特点，造成各种不同的结果。

我相信布鲁克纳只是靠对声音的想象谱曲的，他的脑袋里

---

① 在德语中这是一个文字游戏，geduldig（耐心）和 duldend（忍耐、忍受或者容忍、接受），这两个词的词干均是 duld，在原文中有增强讽刺的语气。

有一个管弦乐队。勃拉姆斯[1]用笔在纸上创作。当然这么说是太过简单了。但它的确是突出了一个特征。

每一出悲剧其实都会以这样的语言开头:“本来什么都不会发生,如果不是——”

(如果他衣服的一角没有被机器咬住的话呢?)

但那肯定是一种片面的看法,认为悲剧在于向我们显示这样一点:一次遭遇便能决定人的一生。

我认为现在可以有一种戴面具的戏剧形式,演员们都只是一些风格化的人物类型。你可以在克劳斯[2]的作品中清楚地看到这一点。他的剧本可以是,或者应该是戴上面具表演。这肯定与他作品中常见的、某种抽象的意味相协调。依我之见,戴面具的戏剧实在是善于运用头脑的人的一种性格表现。出于同样的理由,它或许将是一种只能获得犹太人青睐的戏剧形式。

弗里达·香茨[3]:

雾天。灰色的秋日中我们出没,

---

① 勃拉姆斯(1833—1897),德国作曲家。维特根斯坦家族的世交。

② 卡尔·克劳斯(1874—1936),奥地利诗人、剧作家和讽刺作家。1899年创办并独立支撑了表现主义杂志《火炬》达三十七年,是当时重要的现代主义理论家和文化批评家,主要作品有《人类的末日》。他是维特根斯坦求学时最仰慕的作家之一。

③ 弗里达·香茨(1859—1944),德国儿童文学作家、诗人。

欢笑声显得浑浊；
今日的世界是那么寂静，
好像已在昨夜死去。
赤金的树篱中，
雾的怪兽在酝酿着；
白昼沉沉睡去。
白昼不愿醒来。

我从“rosselsprung”[①]中摘下这首当然是不会加上标点的诗。所以我也不知道“nebeltag”(“雾天”)这个字究竟是标题呢，还是像我抄写的那样属于第一行诗句。怪就怪在，如果不是以“nebeltag”，而是用“der graue”(“灰色的”)这个字打头，这首诗念起来就非常琐碎了。它改变了**全**诗的韵律[②]。

你所取得的成就，对于别人不可能像对你那样意味着更多。

你付出的代价有多少，他们就将支付多少。

犹太人是一片贫瘠的土地，但在它单薄的石层下面，流淌着精神和智慧熔化的岩浆。

---

① 这是一种纵横填字字谜，每一空格有一个单音节，按照国际象棋中马的跳动规则变换语序，组成有意义的一段话，rosselsprung 意指马的跳动。——英译者注

② 在手稿中这个句子亦可读作：“诗的整个韵律。”——英译者注



格里尔柏尔策尔说:“在远方巨大的目标之间徘徊是多么的容易,抓住眼前孤独的事物是多么的困难——”

要是没有听说过基督那会是怎样的感觉?

我们会觉得单独留在了黑暗中吗?

我们会逃避这种感觉吗?就像一个小孩子那样,知道房间里有人跟他待在一起时,他便逃避了这种感觉。

宗教的疯狂来自于非宗教的疯狂。

望着这张科西嘉强盗的照片,我陷入了沉思:这些面孔都太坚硬了,而我的又过于柔嫩,所以基督教都不可能给它们打上印记。强盗的这些面孔看上去很吓人,但是他们肯定不会比我距离一种良好的生活更远;只不过他们和我是在同一个生活不同的侧面找到拯救。

莱伯优秀的音乐中没有一丝一毫的浪漫色彩,这是一个引人注目的、意味深长的特点。

阅读苏格拉底①的对话录,人们会有这样的感觉:多么可怕的时间浪费!这些什么都没有证明、什么都没有澄清的争论究竟意义何在?

---

① 苏格拉底(前469—前399),古希腊哲学家。

对我来说,彼得·示路蔑的故事[1]似乎应该如此阅读:他为了钱把灵魂交给了魔鬼。随即他便后悔了,魔鬼要拿他的影子作抵押。但是,彼得·示路蔑仍然拥有选择:或者把灵魂交给魔鬼,或者是牺牲,连同他的影子以及跟别人共同生活的可能性[2]。

基督教中的上帝似乎这样对人们说:不要上演悲剧,也就是说,不要在人间扮演天堂和地狱。天堂和地狱是**我的**事情。

假如斯宾格勒这么说就更好理解:我拿各种不同的文化时期跟家庭生活作比较;家庭的内部存在着一种家族的相似性,尽管你照样可以在不同家庭的成员之间找到一种相似性;这样的一种家族的相似性跟其他种类的相似性是不同的,等等。我的意思是说:我们必须被告知比较的对象,由对象衍生出这种看待问题的方法,否则的话,讨论始终会因为歪曲而受到影响。

---

① 阿达尔贝特·冯·沙米索:《彼得·示路蔑的奇异故事》。——英译者注

② 阿达尔贝特·沙米索的小说《彼得·示路蔑的奇异故事》在说德语的国家里颇为著名。故事的主人公为了换取一个不会穷尽的钱包而将他的影子卖给了魔鬼。此项交易给彼得·示路蔑带来了财富,但也使他被社会排除在外,最终陷于绝望。为了让他不再受难,魔鬼提供了第二个交易:要让他的影子反对他的灵魂。但彼得·示路蔑拒绝了,尽管这么做意味着要失去他心爱的女人。他借助于一双魔靴开始周游世界,去寻找内心的宁静。

最后,他以一个博物学家的身份找到了这种宁静,同时也不再拥有无尽的财富。然而魔靴并不能带他去往每一个地方,令他深为抱憾的是,那个以珊瑚列岛著称的太平洋群岛他便未能如愿去探访。因此,即便拥有魔法的工具,也都无法让他获得终极的知识。彼得·示路蔑的令人击节的故事,无疑就是博物学家阿·沙米索他自己的生活和斗争的反映。

因为，不管愿不愿意，我们都会把模型的特征归入到我们可见的那个对象身上，并且断言“它**必定总是**——”

原因在于，我们想要在自己描述事物的方式之中让模型的特质有所附丽。但是，由于我们混淆了模型和对象，我们发现自己教条式地将只有模型才有的特性赋予了对象。从另一个方面讲，如果的确只是在一个方面有道理，那么我们认为，自己的观点将不具备我们想要的那种普遍性。但是模型应该清楚地呈现出它的本来面目，这样它就给整个讨论赋予特性，决定它的形式。这就使它有了一个焦点，因此它的普遍的有效性将有赖于这样的事实，即，是它决定讨论的形式，而不是有赖于这样的断言，每一件事物只是因其对所有的事物有效才被用来讨论的。

同样，当那些夸大的、教条式的断言形成时，问题总是会提出来：这里面究竟什么是真实的？或者是：究竟是在什么情况下那才是真实的？

摘自《**纯朴者**》[①]：技术之谜。（一张图片上两位教授站在一座建造的桥梁前面）声音从上面传来：“喂，你听我说，过后把那个东西变一变方向。”——“这话实在太费解啦，我亲爱的同事，谁能用这种语言来从事这样复杂、精确的工作嘛。”[②]

人们一而再、再而三地说，哲学压根儿就没有进步，我们跟

① 《纯朴者》(*Simplicissimus*)是一种德国周刊。

② 此处为德国方言。其特殊的语调，中文的翻译不能传达。



从前的希腊人一样，被相同的哲学问题占据着头脑。但是说这句话的人并不了解为什么事情会是这样。这是因为我们语言仍然是一成不变的，并且不断诱使我们提出相同的问题。只要继续存在与“吃”、“喝”等词的功能用途相仿的“是”动词，只要还存在“同一的”、“真的”、“假的”、“可能的”这类形容词，只要我们继续谈论时间的河流、空间的浩渺等等，人们仍将不断地被同样的困惑绊倒，发现自己瞪大了眼睛注视着某个看似能够弄清楚的事物，却得不到任何解释。

更有甚者，它满足了一种对超自然的渴求。因为，只有当人们认为他们能够理解“人类理解力的限度”时，他们自然就相信，他们能够看见超越这些限度的存在了。

我读到这样的句子：“——哲学家当中没有人比柏拉图更接近‘实在’的含义了——”多么奇怪的情形。多么的不同寻常啊，柏拉图甚至能够走得那么远！要不然就是，我们压根儿就不可能再进一步！难道是因为柏拉图如此的聪明**绝顶**？

克莱斯特①在某个地方②写到，诗人最乐意做的一件事情是，不用言辞他们便可以传递思想(多么奇怪的供词)。

---

① 海因里希·冯·克莱斯特(1777—1811)，德国诗人，德国浪漫主义运动的重要人物。记者、编辑、出版商及八个剧本和八部短篇小说集的作者。三十三岁时自杀身亡，代表作有喜剧《破翁记》，中篇小说《米夏埃尔·科尔哈斯》等。另有书信日记出版于世，在德语文学界颇具影响。

② 克莱斯特：《一个诗人给另一个诗人的信》，1811年1月5日。——编者注

人们经常在讲，一种新的宗教给旧宗教的神打烙上魔鬼的印记。然而事实上，那个时候他们可能已经变成了魔鬼。

伟大导师的作品是环绕我们升起而又落下的太阳。如今，这样的时刻又将到来，每一部伟大的作品都在潜行下降，以待再次升起。

门德尔松全盛时期的音乐由阿拉伯风格组成。我们感到窘迫不安，是因为他作品中严谨的意味在减少。

犹太人在西方的文明中总是被不恰当的尺度衡量。许多人可以看得很清楚，在西方人的意识中，那些希腊的思想家既不是哲学家也不是科学家，而从前的奥林匹亚运动会的参赛者们也都不是运动员，与任何西方人的职业不相适应。这一点跟犹太人一模一样。拿我们(语言[①])中的用语作为唯一的标准，我们便经常不能公正地对待他们。所以有一段时期，他们不是被过高地估价，便是遭到低估。斯宾格勒没有把威林格[②]划入西方哲学家(思想家)恰恰是与此有关。

① 此系编者推测所加。——编者注

② 奥托·威林格(1880—1903)，奥地利作家，维特根斯坦求学时曾经风靡维也纳知识界的一个人物，他在二十三岁时自杀于贝多芬离世的屋子，其代表作《性别与性格》，大约在他自杀前一年出版。威林格羞愧于自己没有离开这可恶世界的勇气。他与克劳斯对求学时期的维特根斯坦影响最大。

我们所做的一切不可能得到绝对的、最终的辩护。但只是提及与问题无关的那些东西。换言之，为什么你要**这样**去做（或者本该这么做的），这没有任何的理由，除非是你这么做时招致了这样的一个状况，你又得把它当作一个目的来**接受**。

或许那不可表达的东西（我觉得是神秘而又不能表达出来的）是我可以表达的东西皆有其含义的那个背景。

从事哲学——在许多方面就像从事建筑——其实更多的是在不断地为自己工作。依据自己的诠释。依据自己理解事物的方式（自己期待于它们的东西）。

哲学家很容易落在一个不称职的经理的位置上，他不是在做自己的**本职**工作，监督雇员们的工作是否得法，而是把他们的事情接手过来，直到有一天发现自己不堪负担，那些雇员们则在一边袖手旁观，批评他。

这种观念现在已经破旧并且不再使用了（我曾经听见莱伯对音乐的观念发表过类似的评论）。像银箔纸，一旦弄皱就不可能再抹平了。几乎我所有的思想都有点起皱。

我确实是用钢笔在思维，因为我的头脑经常对我手写的东西一无所知。

哲学家的行为常常像小孩子，他们在一张纸上胡乱地涂上几个记号，然后问成年人“那是什么？”——事情的结果就像这样：成年人花上好几倍的时间为小孩子画图画，然后说：“这是一个人”，“这是一幢房子”，等等。于是小孩子再涂上几个记号：那么**这**是**什**么呢？

拉姆齐①是一个资产阶级的思想家。也就是说，他思考的目的是为某些特殊的社团清理事务。他没有去思考国家的本质——或者至少他不喜欢这么做——而是想着如何把**这个国家**组织好。而那种认为这个国家还有别的可能性的想法，一来使他感觉到不安，再则也使他觉得厌烦。他急不可待地想去思考基础——**这个国家**的基础。这是他擅长的东西，也确实让他感兴趣；如此一来，真正的哲学思考干扰他，直到他把思考的结果（如果有结果的话）丢在一边，并且对人宣布说那是无足轻重的。

奇妙的类比可以建立在这样的事实之上：甚至最大的望远镜也必须要有一块大小不超过人类眼睛的镜片。

托尔斯泰②：一个事物的意义（重要性）在于它存在着人人

① 弗兰克·拉姆齐（1903—1930），英国哲学家、数学家，剑桥哲学教授。十八岁时曾将德文的《逻辑哲学论》译成英文（英文本于1922年8月在英国面世），因此得以结识维特根斯坦。1928年维特根斯坦重返剑桥时，为了获得哲学博士学位，师从于比他小十七岁的拉姆齐。

② 列夫·托尔斯泰（1828—1910），俄国小说家，道德哲学家。



均可理解的某些东西——包括真假两个方面。一个主题之难以理解——如果它是有意义的和重要的——并不在于你事先要经过特殊的抽象思维的训练,然后才能理解,而在于弄清楚这里面的差别,什么是对主题的理解,什么是大多数人**想要**去理解的。因为恰恰是这些最显而易见的事物有可能变得最难理解。需要克服的困难是跟意志有关,而不是跟智力有关。

现今的哲学教师不是为了迎合学生的口味而去挑选食物,而是为了改变这种口味。

我应该只是一面镜子,让我的读者能够透过镜子看到思想上所有的畸形,以便他用这样的途径,将思想端正。

语言给每一个人设下相同的圈套;它是一个巨大的网络,容易使人误入歧途。所以我们看见一个又一个的人走在相同的路上,并且事先就知道他会在哪个地方拐弯,哪儿笔直朝前走而没有留心旁边的岔道口,等等。我要做的事情就是在所有的交叉口上竖起路标,以便帮助人们通过危险的地段。

爱丁顿[①]所说的"时间的方向"和熵的法则就是这样:如果

---

① 亚瑟·斯坦利·爱丁顿爵士(1882—1944),英国理论天体物理学家。曾任剑桥大学普卢米安讲座教授,剑桥天文台台长。创立现代理论天体物理学,开辟恒星结构、组织和演化的新学科。他是爱因斯坦广义相对论的阐述者和倡导者,著有《恒星的内部结构》、《相对论的数学理论》等著作。

有朝一日人们开始倒退着行走,时间会改变方向。当然,你可以这么说只要你喜欢,但是心里应该清楚,你所说的只不过是人们改变了行走的方向而已。

有人将人类划分成买主和卖主,忘记了买主也是卖主。如果我在这一点上提醒了他,他的语法改变了吗?

哥白尼[①]或者达尔文[②]真正的成就不是发现了一种真实的理论,而是发现了一种丰富的新观点。

我相信,歌德真正寻求的不是一种生理的,而是一种心理的色彩理论。

忏悔必须成为你新生活的一部分。

我成功地表达的事物,从未超过我想要表达的一半,实际上连一半也没有,至多是十分之一。可那还是有点价值的。我的写作经常只是"磕磕巴巴"。

在犹太人那里,人们只是在圣徒的身上发现"天才"。甚至最伟大的犹太思想家也只不过是有才能而已(比如我自己)。

我的思想的确仅仅是再生性的,我觉得这种看法包含着一

---

① 哥白尼(1473—1543),波兰天文学家,太阳中心说的创立者。
② 达尔文(1809—1882),英国博物学家,进化论的奠基者。

些真实的东西。我相信，我从未**发明**过一线思想。我一直是从别人那里接受思想，仅仅以极大的热忱直接抓住它，将它用之于我的澄清工作。这就是博尔茨曼①、赫茨②、叔本华③、弗莱格④、罗素⑤、克劳斯、卢斯⑥、威林格、斯宾格勒、斯拉法⑦等人对我所起的作用。是否能把布罗伊尔⑧和弗洛伊德⑨的情况当作是犹太人再生性的一个例子呢？——我所发明的是新的**明喻**。

我在为德罗比尔⑩模拟头型的同时，也刺激了原本属于德

---

① 博尔茨曼(1844—1906)，奥地利物理学家。

② 赫茨(1857—1894)，德国物理学家。

③ 叔本华(1788—1860)，德国哲学家。

④ 弗莱格(1848—1925)，德国数学家、逻辑学家。他的著作《算术的基础》曾对维特根斯坦产生过影响。1911 年维特根斯坦结束了对螺旋桨的设计研究，曾专程前往拜访弗莱格，请教哲学与逻辑问题。两人有过书信来往。

⑤ 罗素(1872—1970)，英国数学家、哲学家、逻辑学家。著有《数学哲学导论》、《心的分析》等，著述颇丰。罗素是维特根斯坦最初在剑桥生活中对他影响最大的人物，是罗素肯定了维特根斯坦的哲学天赋，帮助他确定了终身职业。

⑥ 卢斯(1870—1933)，捷克建筑师。

⑦ 皮埃罗・斯拉法(Piero Sraffa)，意大利经济学家，维特根斯坦 1928 年重返剑桥时结识的好友。斯拉法信奉马克思主义和社会主义，当时在剑桥从事经济学教学的研究。与斯拉法每周一次的讨论对维特根斯坦产生了重要的影响，维特根斯坦在《哲学研究》“前言”中指出，他“甚至更要感谢本校的教师 P. 斯拉法先生多年来持续不断地对我的思想所做的批评。本书中那些最具成果的观点正是得益于这种刺激”。

⑧ 布罗伊尔(1842—1925)，奥地利神经病理学家。

⑨ 弗洛伊德(1859—1939)，奥地利精神分析学家，精神分析学创始人。

⑩ 迈克尔・德罗比尔(Michael Drobil)，奥地利雕塑家。第一次世界大战奥地利战败后，维特根斯坦被关押在意大利科莫(Como)的一个战俘营中，当时德罗比尔是他的狱友，两个人在交谈中相互结识。后来维特根斯坦曾在德罗比尔的工作室里做过一些雕塑作品。

罗比尔的工作,我的贡献的确在于澄清。我认为最根本的是要有**勇气**去实行这项澄清的工作,否则它只是一种聪明的游戏而已。

犹太人必须懂得,从字面的意义上去理解这句话,“万物对于他如同乌有”①。但这么做对他来说尤为艰难,从某种意义上讲,这正是由于他的身上没有什么特别的东西。当你有可能变富时,你很难接受贫困,当你**不得不**变穷时,你就更加难以心甘情愿地去接受它。

或许可以说(正确地或错误地),犹太人的头脑没有生产甚至是最小的花朵和草叶的能力;它更倾向于给别人思维的土壤中成长着的花朵和草叶绘制图样,加入到一个综合的图案中。我们这么说并不是在指明过错,只要对正在做的事情清清楚楚,那一切就都对头了。只有当犹太人工作的本质跟非犹太人工作的本质混淆时,尤其是当犹太人的作者自己常常要陷入混乱时,这才是危险的。(他是否看上去很自豪,好像是他自己产出了牛奶?)②

犹太人的头脑特别对于他人的作品比对自己的作品有更好的理解。

---

① 引号中的句子摘自歌德的诗《虚无！虚无的虚无》第一行。这也是麦克斯·施蒂纳(1806—1856,德国哲学家和作家)的《唯一者及其所有物》第一章的标题。英文译者按:此句维特根斯坦可能是从施蒂纳的诗而不是从歌德的诗中引来的,歌德原诗的含义与此处的上下文的意思颇难相符。我要感谢拉什·雷斯,是他让我去注意这些典故的。

② 括号里的句子引自德国诗人、画家 W. 布施(1832—1908)的散文诗《爱德华的梦》。



通常,我给一幅画精心地镶上画框,或者把它挂在合适的环境里,我会油然而生自豪的感觉,好像是我自己画了这幅画。这么说不对:不是"自豪得像是我自己画了它",而是自豪得像是我帮助完成了它。就像我画了其中的一小部分。这就好比一位禀赋特异的植物管理员,他最后竟认为自己至少生产了一片小小的草叶。可是,他应该明白,他是在一个全然不同的领域里工作。哪怕是最微不足道的一片草叶的生长过程,于他也是毫不相干,并且也是一无所知的。

画面上一株完整的苹果树,不管多么逼真,某种意义上讲它不会比一朵小雏菊更像那棵树本身。同样,布鲁克纳创作的一首交响曲比起马勒的一首交响曲,是更加无限地接近英雄时期的交响作品。如果马勒[①]的交响曲是艺术作品的话,那也是**完全**不同的种类。(但实际上这是一个斯宾格勒式的观察。)

1913 年至 1914 年在挪威时,我偶然地得到了我自己的一些思想,或者至少对现在的我来说似乎是这样。我想说的是,当时我有这样的印象,我给生活带来了新的思维活动(但也许我是错了)。而现在我似乎只是在运用旧的思维。

---

① 马勒(1860—1911),奥地利作曲家、指挥家。作的作品只限于交响曲和歌曲。一共写出九部交响曲、一部交响声乐套曲《大地之歌》和三套用管弦乐伴奏的歌曲集,分别是《流浪少年之歌》、《孩子们的神奇号角》和《亡儿悼歌》。曾任维也纳皇家歌剧院的音乐总指挥,维也纳交响乐团指挥。

卢梭[1]的性格中有犹太人的东西。

有时候听人说，哲学是一个人的气质问题，这么说不无道理。我们可以把喜欢选择某些明喻称之为是气质问题，而且，这种选择的背后所蕴藏的分歧远比你认为的要多。

“把这块肿瘤看成是你身体上绝对正常的部分!”有人可以那么做，去发出指令？我是否有这种力量随意地决定去拥有或者不去拥有一种关于我身体的理想观念？

在欧洲各个民族的历史中，犹太人的历史没有像他们介入欧洲事务那样依照相关情况获得实际应有的对待，因为在这个历史中他们是被当作某类疾病和变态的东西来感受的，而没有人想要把一种疾病与正常的生命放在同一个层面上[而且没有人想要谈及疾病，好像它和健康的身体作用(哪怕是痛苦的作用)有着同等的权利似的]。

我们可以说：人们只能把这块肿瘤看作是身体的一个自然部分，如果他们对身体的整个感觉有所改变(如果整个民族对身体的感觉有所改变)。否则，他们能做的充其量是去**忍受**它。

你可以指望单个的人去表现这种类型的容忍，要不就是去漠视这类东西；但你不能指望一个民族这么做，因为恰恰是不能漠视这类东西才造就了一个民族。例如，指望某个人既要保留从前对自己身体的审美感觉，又要使肿瘤受到欢迎，这**两者**
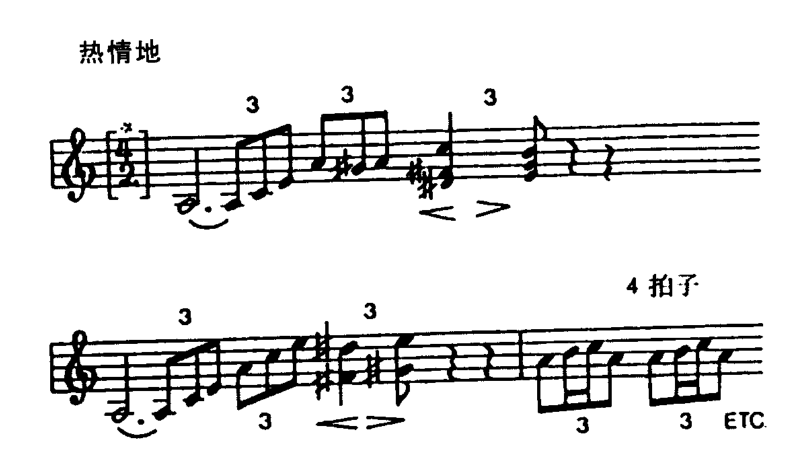
---

① 卢梭(1712—1778)，法国启蒙思想家、哲学家、文学家和教育家。



是相悖的。

权力和占有不是**一回事**。尽管占有也给我们带来权力。假如有人说犹太人没有任何财产的观念，这跟他们喜欢致富的愿望也并不矛盾，因为对他们来说，金钱是某种特殊的权力，它不是财产。（举例来说，我不想让我的人民变穷，因为我希望他们拥有一定数量的权力。自然，我也希望他们恰当地运用这种权力。）

勃拉姆斯和门德尔松之间肯定存在着某种类型的亲缘关系，但我不是说，勃拉姆斯作品中的个别段落跟门德尔松的段落很相像——这样讲可以更好地表达所谓的亲缘关系，勃拉姆斯做得十分严谨，在门德尔松那里只有一半的严谨。或者，勃拉姆斯经常是无缺陷的门德尔松。



这肯定是我想不起来的一个主题的结尾①。今天,它浮现在我的脑子里,当我在考虑我的哲学工作并且自言自语:"我破坏,我破坏,我破坏——"

有时听人讲,犹太人机巧诡秘的本性是他们长期遭受迫害的结果。这肯定是不真实的。从另一个方面讲,可以肯定的是,正是由于他们天性中诡秘的倾向,才使他们不顾迫害得以继续生存,正如我们所说的,这种或那种动物没有被灭绝,只是因为它有躲藏的本领或能力。当然,我不会以此为理由称赞这种能力,绝对不会。

布鲁克纳的音乐中丝毫没有遗留下内斯特罗伊②、格里尔柏尔策尔、海顿③等人修长而细窄(北欧日耳曼人的?)的面孔;它的面孔完全是圆润和丰满的(阿尔卑斯山区人的?),甚至比舒伯特④的还要纯净。

语言具有的那种力量使得一切事物看上去都一样,这在**字典**里体现得最为明显,而这使得**时间**的人格化成为可能:这与使得逻辑的常数具有神性的那种存在一样有意思。

① 手稿里的这段乐谱没有标明节拍。编者非常感谢法宾·达尔斯特罗姆先生在专业上的帮助,他释读了这段相当难读的乐谱的手写稿。——编者注

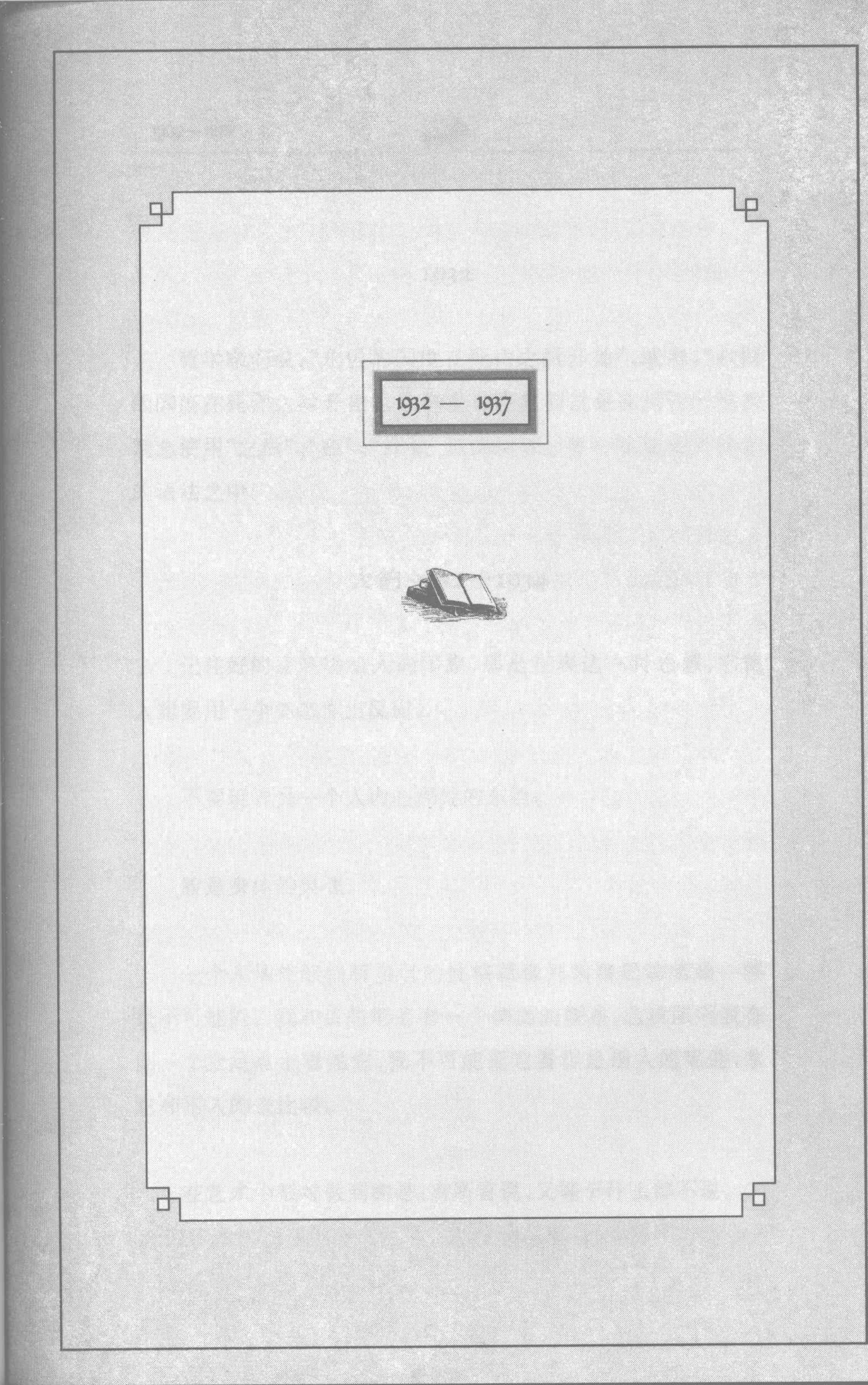
② J. N. 内斯特罗伊(1802—1862),奥地利诗人、剧作家、演员,以喜剧和讽刺剧著称于世。

③ 海顿(1732—1809),奥地利作曲家。

④ 舒伯特(1797—1828),奥地利作曲家。

一件美丽的外套会化为(仿佛凝结成)蠕虫和毒蛇,假如穿衣者在镜子里显出自鸣得意的样子。

我从自己的思想中取得的快乐,是属于我的奇异生活的快乐。这是生活的欢乐吗?



1932 — 1937





1932

哲学家们说："永恒的国度在死亡之后开始"，或者，"永恒的国度在死亡之时开始"，他们没有注意到这是在用暂时性的观念使用"之后"、"在"、"开始"这些词语。暂时性嵌留在他们的语法之中。

大约 1932—1934

记住好的建筑物给人的印象，那是在表达一种思想，它使人想要用一个姿态作出反应。

不要玩弄另一个人内心深处的东西。

脸是身体的灵魂。

一个人从外部判断自己的性格就像判断**自己的笔迹**一样是不可能的。我和我的笔迹有一个侧面的联系，这就阻碍我在同一个立足点上看见它，我不可能把它看作是别人的笔迹，拿它和别人的去比较。

在艺术中很难做到的是：有所言说，又等于什么都不说。

我的思维活动,像每一个人的思维活动一样,粘贴着我早期(凋谢的)思想萎缩了的残余物。

勃拉姆斯音乐**思想的力量**。

各种植物的人类的性格:玫瑰、常春藤、草、橡树、苹果树、谷物、棕榈。是词语具有的不同性格作出了比较。

若要刻画门德尔松音乐的本质,这么说就可以了,门德尔松大概没有写出什么难懂的音乐。

每一位艺术家都受到别的艺术家的影响,他的作品中显示了那种影响的痕迹。但是,对我们来说,他的意义只在于**他的**个性。从别人那里继承的东西无非是一堆蛋壳。他人的存在应该使我们沉溺,但是,他们不会给我们提供精神上的养料。

有时候我似乎觉得,我好像已经在用无齿的牙龈推究哲理,为了更正确的方式,更有价值的方式,我用了没有牙齿的嘴巴说话。我能在克劳斯的身上探察到相似的情况。不过,我还是应该把这看作是一种衰退。

1933

我们不妨设想,要是有人这么说:“A 的眼睛比 B 的眼睛含

有更多美丽的神情。"那么我们说,他使用"美丽"这个词肯定不是我们通常所指的美丽的事物,相反,他是在玩一个狭义的文字游戏。但这表现在什么方面呢?是否我的头脑里对"美丽"这个词有着狭义的特定的解释?当然不是。——但也许我根本没有想要拿一双眼睛里神情的美去跟一个鼻子的形状美加以比较。

因此我或许可以说:在这种情况下,如果语言中有两个词不是在指通常表示的含义,那么,我在具体使用这两个特殊的词语中的一个时应该没有任何问题,而且我所指代的含义也不会被削弱的。

如果我说 A 有一双美丽的眼睛,有人或许会问:你在他的眼睛里发现什么美丽的东西?或许我会回答:杏仁形,长睫毛,秀气的眼睑。这双眼睛跟我发现的一座同样也是美丽的哥特式教堂有何共同之处?我会说它们给我造成了一种相似的印象吗?要是我说,在这两种情况下我的手都忍不住地想去攥住它们,那又怎样?无论如何,那是对美丽一词的**狭窄的定义**。

通常有可能这么说:对你称之为是好的或者是美丽的事物,都要找寻命名的理由,然后在这种情况下,"好"这个词特殊的语法将会一目了然。

1933—1934

我认为这句话总结了我对哲学的态度:哲学确实只应该当



作**诗篇**来写的。像我似乎在做的那样——肯定能够据此而得知,我的思想在何种程度上属于现在、过去或未来。因为,借此我得以将自己揭示出来,就像在揭示某一个人,他做不到他想做的事情。

如果你使用逻辑的骗术,除了你自己你还能骗谁呢?

作曲家的名字。有时候我们把推断的方式当作是既定的。例如当我们问:什么样的名字符合这个人的性格?但有时我们把性格投射到名字上,把它当作是既定的。这种情况下我们得到的印象是,我们非常熟悉的大师的名字刚好适合于他们的作品。

1934

当某人预言下一代人将捡起这些问题并予以解决时,那通常是一种一厢情愿的想法,一种自我原谅的方式,为着他应该完成但是没有完成的事情。父亲在他没有成功的地方希望儿子获得成功,这样他遗留的未解决的问题总会找到答案的。然而,他的儿子将面临一个**新**的问题。我的意思是说:要让任务得以完成的愿望,披上了下一代人将要取得进展这样一种预言的伪装。

勃拉姆斯压倒一切的**能力**。

假如某人坐在汽车里感到急迫,他会不知不觉地去推,然而,他自己认为根本没有在推。

在艺术活动中,我的确只是拥有**良好的风度**。

1936

哲学研究(大概特别是在数学上)和美学研究之间存在着奇特的相似(例如,这件外套不好在哪里,它应该是怎么样的,等等)。

1934或1937

在无声电影的时代,各种各样的古典作品曾作为伴奏曲演奏,但勃拉姆斯和瓦格纳①的除外。

没有勃拉姆斯,因为他是太抽象了。我可以想象电影中一个激动人心的场景由贝多芬或者舒伯特的音乐来伴奏,而且有可能通过电影获得对音乐的某种领悟。但这无助于我去理解勃拉姆斯的音乐。布鲁克纳从另一个方面讲倒是可以跟电影协调一致的。

① 瓦格纳(1813—1883),德国作曲家、文学家。

1937

假如你奉献一个祭品并对此感到得意的话，你和你的祭品都将遭到诅咒。

你的**傲慢的大厦**不得不被拆除。这是一个无比艰难的工作。

地狱的恐怖一天之内就能经历；这点时间足够了。

一种你能流畅地阅读的字体，跟那种你能书写但**不容易**辨读的字体，它们对你的作用是大为不同的，后者是，你把思想锁在里面仿佛是锁在一个首饰箱里。

并不影响知觉的对象的更大的"纯洁性"，比如说数字。

工作投照的那种光芒是一种美丽的光芒，不过，这只是因了真正的美而熠熠闪亮，如果它是被另一种光芒所照亮的话。

"是的，就是那么回事"，你说，"因为**必定**就是那么回事"。（叔本华说：人的真实寿命是一百岁[1]。）

---

① 叔本华的想法是从《奥义书》里来的。印度《吠檀多经》上说，一个人的自然寿命是一百二十岁。

“当然，肯定是那么回事！”这就好像你已经领会了造物主的**意图**。你已经掌握了**体系**。

你不问问“但人的实际寿命到底有多长呢”？这么问让你觉得肤浅，其实，你已经理解了更深刻的东西。

为了防止我们的主张出现歪曲——或者是避免流于空泛——我们只有在思考当中对于理想**是**什么抱有一个清楚的看法，也就是一个比较的对象——某种程度上是一个衡量的标准——而不是在制造一切都**必须**顺从它的偏见。因为这产生了教条主义，使哲学很容易堕落。

然而又如何看待斯宾格勒的理想和我的理想之间的关系呢？斯宾格勒的歪曲：理想的存在如果是作为原则决定一个人思考的方式，理想便不失其任何的尊严。一个健全的尺度。——

麦考莱[①]的随笔包含着许多出色的东西，可他对人的价值判断却是过分的冗长累赘。人们想要对他说：不要装腔作势！说出你要说的东西而已。

据说，早期的物理学家突然发现他们对数学的了解太少了，不足以用来应付物理学。今天的青年人几乎处在一模一样的境地里，普通的常识据说再也不能满足生活陌生的要求了。

---

① 托马斯·巴宾顿·麦考莱勋爵(1800—1859)，英国政治家、历史学家、辉格党议员，曾任印度总督(1834—1838)，后任陆军大臣、军需总监，著有《英国史》、《古罗马之歌》、《克莱夫勋爵》等。



一切都变得如此错综复杂,以至于得用额外的智力去掌握它。因为玩游戏的技巧不够用了。问题便接二连三地产生了:这个游戏现在还玩得起来吗?什么样的游戏才适合玩呢?

要解决你在生活中看见的问题,其途径便是,以一种促使可疑事物消失不见的方式来生活。

生活是成问题的,这个事实说明,你生活的形态不适合生活的模子。所以必须要改变你的生活方式,一旦你的生活符合模子,可疑的事物也将消失。

可是,那些在生活中看不见问题的人,他们对于重要的东西、甚至是最重要的东西是完全盲目的,是否我们不具备这种感觉?我是否不想那么说:那种人只是毫无目标地活着——像鼹鼠一样盲目,而且只要他看得见的话,他就会看见问题的?

而我是否应该说得更准确些:一个正当地生活的人不会把问题体验为是**悲哀**,因此对他来讲那就不是问题,毋宁说是一种欢乐。换言之,对于他来讲这将成为环绕他生活的一圈明亮的光轮,而不是一个可疑的背景。

思想有时也在未成熟之前从树上掉下来。

我发现,在搞哲学时不断地变换姿势这一点很重要,不要让**一条腿**站立过久,以免变得僵硬。

像某个长时间登山的人,后退着走几步以便让自己恢复,伸张不同部位的肌肉。



基督教不是一种教义，我是说，它不是一种有关人类灵魂已经发生的和将要发生的事情的理论，而是对某些在人类生活中实际发生的事情的描述。因为“罪的悔悟”是一个真实的事件，通过信仰产生的绝望和拯救同样也是真实的。谈及这类事情的人(例如班扬①)不过是在描述他们身上已经发生的事情，不管是否有人想要给它抹上什么光泽。

当我构思一首曲子，像我每天经常做的那样，我的上下牙齿总是在一起有节奏地摩擦。以前我就已经注意到这一点了，尽管那么做我常常是出自于下意识。更有甚者，我正在构思的那些音符好像是由这个动作产生的。我相信这可能是构思乐曲的一种相当常见的内在方式。当然，不动牙齿我照样也能构思，但是在那种情况下，音符往往像幽灵，显得暧昧不定。

思维也有一段耕耘的时间和一段用来收获的时间。

使人们按照教条(或许采用某种图式命题的形式)进行思维，其结果将是十分奇怪的。我所考虑的并不是那些教条左右着人们的看法，我考虑的问题是，教条彻底地控制着所有观点的**表达方式**。人们将在一种绝对的、露骨的专制之下生活，尽管不能说他们是不自由的。我觉得天主教的一些做法与此十

---

① 班扬(1628—1688)，英国作家、传教士，著有《天路历程》。

分相似。因为教条是以断言的形式表达的，而且是不可动摇的，但同时任何实际的主张**能够**被调和得与之相谐调；无可否认的是，较之于某些方面它要更加容易一些。对相信造成限制的不是一堵墙，而更像是一个**刹车闸**，虽说事实上也是为相同的目的服务的；它很像某人在你的脚上缚上一个重物，以便限制你行动的自由。这就是为什么教条变得不容辩驳，而且超出于可攻击的范围之外。

如果我只是为自己在思考一个题目而没有想到去写成一本书的话，我会一直绕着它跳来跳去。那对我来说是惟一自然的思维方式。强迫自己的思想纳入一个规定的秩序之中，这对我来说是一种折磨。现在，它还值得去尝试吗？

我在整理我的可能是毫无价值的思想时，**浪费**了不计其数的努力。

人们有时候说，他们无法对这个那个作出判断，是因为他们没有研究过哲学。这是恼人的胡说，因为借口说哲学是某种类型的科学。人们谈论它几乎像是在谈论医学。——另一个方面我们倒是可以说，那些从未进行过哲学研究的人，例如，像大部分数学家，他们没有配备合适的视觉器官用于这种类型的探索和细查。这几乎就像是某一个人，他以前没有在森林中寻找过草药、浆果或别的植物，所以他什么都找不到，因为他的眼睛没有受到过训练，去辨别这些东西；他不知道哪些地方是该特别加以留意的。与此相似，一个没有哲学实践的人，他会在



藏有困难的所有草丛地带旁一溜而过，而已经有所实践的人则会停住脚步，觉察到附近有困难存在，尽管他一时还无法看见它。——而且，这对某些人来讲一点也不奇怪，他知道那个人在找到困难之前得花多长的时间去探索，即便那个人是在实践，并且认识到了有困难存在。

巧妙地隐藏着的东西往往是很难找到的。

宗教的寓言说是能够在大深渊的边缘移动，比如说班(扬)的比喻。要是我们加上这么一句——"所有的陷阱、流沙、歧途，都是由道路之神安排的，怪兽、窃贼、强盗也是由他创造的"，那又将如何？当然，那不是寓言的意义所在，但这附加的句子也是太露骨了！对包括我在内的许多人来讲，它削弱了寓言自身的力量。

但如果这附加的部分——可以说——被隐藏了起来，就尤其显得如此。要是处处都用非常诚实的话来表示，就会显得不一样："我在用它作比喻，但是你看，它用在这儿不合适。"于是你就不会感到是在受骗，不会觉得有人企图用计谋来说服你。例如，有人听到这样的话："你要感谢上帝赐予的恩惠，但是不要抱怨灾祸，因为，如果有一个人既使你得到恩惠又使你遭受灾难，你会这么做的。"生活的法则被各种形象掩饰了，这类形象只能用于**描写**我们所要做的，而不是用来**证明**这么做的合理性。因为事情只有在其他方面也一样是适用时，这才能够提供合理性的证明。我可以说："谢谢蜜蜂酿造出蜂蜜，它们如同善



良的人们为你作了准备。"这个可以**理解得通**，是在讲我要你如何地行事。但我不能说："谢谢它们，因为你看，它们有多善良啊！"——因为等一会儿它们会蜇你一口。

宗教说：**这样做！——那样去想！**——但是宗教不能证明这样做的合理性，一旦努力要去证明，便要遇到阻力，因为它对每一个理由都会提出确凿有据的相反的理由。这么说会更富有说服力："这样去想！不管你的感觉会有多么奇怪。"或者："你会这么做的，是不是？——尽管你是那么的反感。"

宿命论：只有用最可怕的痛苦来写它才是许可的——如此一来，它才别有一番含义。但出于相同的理由，当有人主张它是真理时，那也是不能许可的，除非他自己是在极度的痛苦中说起它——它绝不是一种理论——或者，换一种方式讲：如果它是真理，也不是像已经表述的那样似乎一看就能明白。它少有理论，更多的是一种叹息和呼喊。

在我们对话的过程中，罗素经常要叫嚷："逻辑是地狱！"这**完全**表达了我们在思考逻辑问题时具有的感觉。那是指，它们巨大的困难，它们的坚固和**光滑**的性质。

我相信，产生这种感觉的主要原因在于以下的事实：每当有新的语言现象被我们发现，它可以回过头去证明我们先前的解释是不管用的（我们感觉到，语言总是可以提出新的、不可能实现的要求，这使所有的解释都落空）。

可那也是苏格拉底试图给一个概念下定义时碰到的困难。

词语的使用多次反复，与词语的其他用法借以形成的那个概念显得并不相符。我们说：可那**不是**它的本来面目——它不过像是那样罢了！而我们所能做的，乃是不断地重复这些对立。

《福音书》①中轻柔的、澄澈的泉水涌流到《保罗使徒书》②中似乎泛起了泡沫。或者对我来说似乎如此。也许正是我的不纯洁才从中读到了污浊。这种不纯洁怎能不污染清白的事物呢？但我好像在此看到了人类的激情，诸如骄傲或愤怒，与《**福音书**》中的谦卑不谐调。他在这里好像是力主他个人的存在，**并且以此作为一种宗教的姿态**，这对于《福音书》来说是外来的东西。我想问——但愿这不是亵渎——“基督对保罗会说过些什么呢？”但是公正的反驳可以是：这跟你有什么关系呢？劳驾让**你自己**变得更自重些吧！你在目前的境地里还远远不能够理解个中的真理。

在《福音书》中——正如对我而言——一切都**更少矫饰**，更谦卑，更简单。在那里你发现棚屋，而在保罗那里则有一座教堂。在那里所有的人都是平等的，而上帝自己就是一个人。保罗的身上则已经有了等级、名誉、地位这类东西。——这些好像是我的**鼻子**告诉我的。

让我们做人。——

① 指基督教《新约圣经》的四福音书，它记载了耶稣的生平和教诲。

② 指基督教《新约》中的使徒书；保罗是《圣经》中初期教会的主要领袖之一。



(我)从纸袋里掏出一些苹果,它们在里面已经搁了很长时间。我不得不将许多苹果切掉一半,然后扔掉。后来当我誊抄我写下的一个句子时,后半句很糟糕,我立刻把它看作是烂掉一半的苹果。这种情况时有发生。任何东西到了我身上,都会变成我当时思想的一幅肖像。(这种思维方式有些女人气吗?)

我在从事这项工作时,发现自己跟那种人处境很相似,他煞费苦心也想不起某一个名字。在那种情况下我们说:"想点别的东西,然后你会记起来的。"——同样,我得不间断地想想别的事情,这样以便我长期寻觅的东西从脑海里冒出来。

语言游戏的发端及其原始的方式是一种反馈,只有它才能使更为复杂的形态得以发展。

语言——我想要说——是一种提炼,"太初有为"[①]。

克尔恺郭尔[②]写道:假如基督教真有那么舒适安乐,那上帝为什么要在《圣经》中安排天堂和尘世的运行,并且以**永恒的**惩

---

① 语出歌德《浮士德》第一部(在书房里)。——英译者注

中译者按:浮士德在书房里将《新约全书》的《约翰福音》希腊原文翻译成他喜爱的德语,把"太初有道"译为"太初有为"。详细可参看钱春绮先生的《浮士德》译本,《悲剧第一部》中的第三场《书斋》。

② 索伦·克尔恺郭尔(1813—1855),丹麦哲学家、存在主义哲学先驱,著有《恐惧与战栗》、《一个勾引者的日记》等。

罚相威胁呢？——但问题是为什么在那种情况下《圣经》会如此的含糊？如果我们想要警告某人有可怕的危险，我们是否会给他出个谜语，谜底将是警告的内容？——但谁会说《圣经》真的是含糊的？在这种情况下“出个谜语”是否会是必不可少的呢？而从另一个方面讲，给予更为直接的警告其效果就一定**不好**吗？上帝要**四个**人来详述其圣子的化身耶稣的生活，情形各不相同，而且彼此的讲述并不一致。——但或许我们没有说：重要的在于，这种叙述不应该比一般的历史性的叙述更可信，**这样就**不会把它当作是重大的、决定性的东西？因此我们不应该过分地相信**文字**，而应该是它确切的含义，这样**精神**才会得到它应有的权利。也就是说，你应该要看见的那种东西甚至是一流的、最精确的历史学家也不能够传达的。**因此**，平庸的叙述就足够了，它甚至更加可取。因为这种叙述也能告诉你应该要了解的东西。（大概在这个意义上，平庸的舞台背景能够比复杂的背景更好，画上的树比真正的树更好——因为后者会分散对于重要事物的注意力。）

圣灵将本质的、对于你的生活是本质的东西放在了这些话里面。关键恰恰在于你只**应该**清晰地理解即便是在**此类**描述中清晰地显现的事物。（我不能肯定这一切在克尔恺郭尔的精神中的精确程度。）

在宗教中，每种程度的虔诚必有其适合的表现形式，此种形式对于较低的程度没有意义。更高一个层次的教义对于处

在较低程度的人来讲，是空洞而无效的；他**只能**作出**错误**的理解，因此对他来说这些言辞**没有**作用。

譬如说，按照我的程度，保罗的宿命论教义是居心叵测的胡说，是反宗教的。因此它对我是不合适的，因此在我得到的这个寓言中，我惟一能够利用的可能是一种错误的用途。如果说它是一个好的、神圣的寓言，那也是对某个程度完全不同的人而言的，这种人在他生活中使用这个寓言的方式，与我可能的方式截然不同。

基督教不是基于一种历史的真实；毋宁说，它给我们提供了一种(历史的)叙述，它讲：现在去信仰吧！但不是去信仰这种叙述，它将信仰纳入到适合于历史的叙述之中，毋宁说：去信仰吧，无论有多么艰难，你只能把它当作是一种生活的结果。**现在你拥有一种叙述，不要像对待其他的历史叙述一样地来对待它**。在你的生活中为它取得一个**不寻常**的位置。——那里面根本不存在**自相矛盾**的东西！

没有人会诚实地说他自己是丑恶的。因为假如我这么说的话，尽管它在某种意义上是真实的，但这决不是他人据此可以穿透我的那种真实，否则，我或者会发疯，或者去改变我自己。

听起来有点奇怪：从历史的角度讲，《福音书》中历史的叙述有可能被证明是虚假的，但信仰不会因此失去什么；**不会的**，



尽管这涉及“理性的普遍真理”！毋宁说，因为历史的证明（历史的证明的游戏）与信仰无关。这种启示（福音书）是被有信仰（亦即有爱）的那些人所采纳的。**正是这种**确定性才刻画出了这种独特的、奉以为真的态度，而不是**别的**什么东西。

信仰者与这些叙述的联系，**既不是**与历史的真实（可能性）的联系，**也不是**与那种构成“理性真理”的理论上的联系。的确是有这样一种事物存在（甚至对我们称之为是虚构的不同种类，我们也抱着截然不同的态度！）。

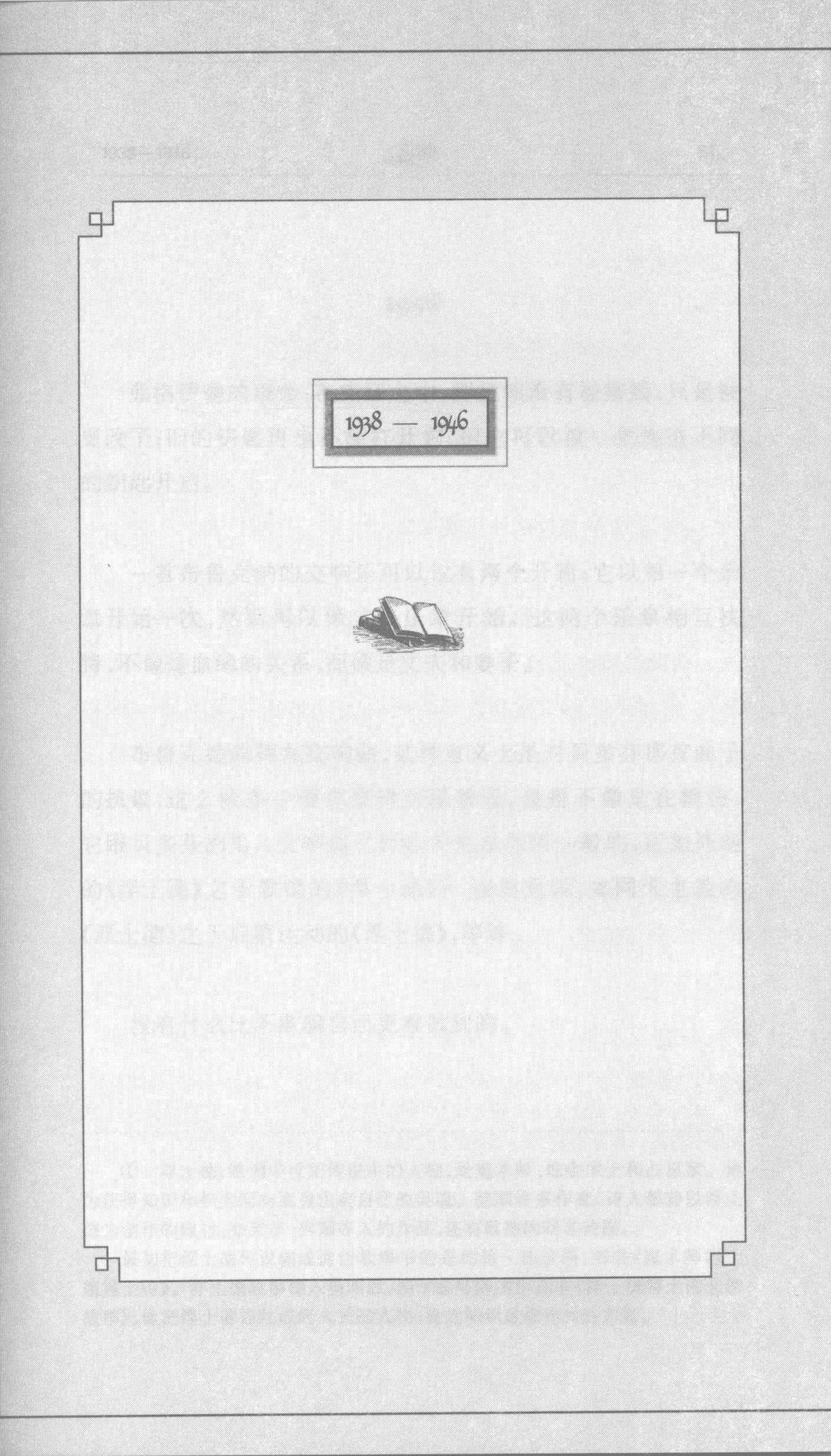
我读到：“没有人会说耶稣就是上帝，只是与圣灵并立而已。”①——这倒是真的：我不能称他为**主**；因为那对我等于什么都没说。我可以称他是“表率”，甚至是“神”——或者这么说更确切些，当人们如此这般地称呼他时，我能理解其中的含义；但是我不能以“上帝”的含义吐露这个词，**因为我不相信**他会来审判我；因为对我来说**这**没有意义。只有当我过着**全然**不同的生活时，它对我才是有所谓的。

是什么甚至让我倾向于相信基督的复活呢？我好像是在玩弄思想的游戏。——假如他没有死而复生，那么，他跟别人一样必是在坟墓里腐烂掉了。**他是死了并且腐烂了**。在那种情况下，他是一名与旁人无异的教师，而且不再能够**帮助**别人了。我们又将成为孤儿，孤苦伶仃。因此，我们不得不用智慧和沉思来使自己得到满足。我们正处在某类地狱中，在那里我

① 引自《圣经》的科林斯前书。有关圣父、圣子、圣灵的三位一体说。

们除了做梦便无所作为,可以说是以梦为庇护,切断了与天堂的联系。但是,假如我**确实**是要得到拯救的——我所需要的便是**确定性**——不是智慧、做梦或者沉思——这种确定性便是信仰。但信仰是我的**心灵**我的**灵魂**所需要的,不是出于我思辨的才能。因为正是我的灵魂拥有激情,可以说是有血有肉,它才是需要被拯救的,而不是我那抽象的头脑。或许我们可以说:只有**爱**能够相信复活。或者说:正是**爱**才相信复活。我们可以说:是拯救的爱才相信复活,甚至于牢牢地抓住复活。与怀疑格格不入的,可以说是**赎罪**。执著于**此**必定是执著于那种信仰。因此那也就意味着:首先,你必将得到救赎并且不放弃赎罪(始终不放弃赎罪)——然后,你将看见自己正执著于这种信仰。只有你不再栖身于尘世,而是将自己悬挂在空中,这一切才会发生。于是**一切**也将变得不同,你能做你现在难以做到的事情,这就一点都“不奇怪”了(悬挂着的人与站立着的人看上去没有什么区别,可是内在的交互作用的力量却是迥然不同,因此他的行动大大地不同于站立着的人)。

关于你自己,你不能写出比你自己更真实的东西了。那就是写自己与写外部事物之间的区别所在。你从自己拥有的高度来写出你自己。你没有站在高跷或梯子上,你只是光着脚站立着。


1938 — 1946



1938

弗洛伊德的观念:在癫狂之中,那把锁没有被摧毁,只是被更改了;旧的钥匙再也不能打开它,但它可以被一把构造不同的钥匙开启。

一首布鲁克纳的交响乐可以说有**两个**开篇;它以第一个乐章开始一次,然后再以第二个乐章开始。这两个乐章相互扶持,不像是血缘的关系,而像是丈夫和妻子。

布鲁克纳的第九交响曲,某种意义上是对贝多芬那首曲子的**抗议**,这么做多少使它变得可以接受,显得不像是在模仿。它跟贝多芬的第九交响曲之间的关系是非同一般的,正如列瑙的《浮士德》之于歌德的《浮士德》①,也就是说,如同天主教的《浮士德》之于启蒙运动的《浮士德》,等等。

没有什么比不欺骗自己更难做到的。

① 浮士德,欧洲中世纪传说中的人物,是魔术师、炼金术士和占星家。他为获得知识和权力而向魔鬼出卖自己的灵魂。德国许多作家、诗人都曾以浮士德为创作的题材,如莱辛、列瑙等人的作品,还有歌德的同名诗剧。

最初把浮士德传说编成通俗故事书的是约翰·施皮斯,书名《魔术师浮士德博士传》。浮士德故事传入英国后,剧作家马洛创作剧本《浮士德博士的悲剧故事》,他把浮士德描绘成巨人式的人物,肯定知识是最伟大的力量。



朗费罗[①]**：**

在艺术的早年

创造者以极大的审慎锻造

每一个细微难见的部分

因为神灵无处不在

（这可以作为我的一个座右铭。）

音乐或建筑中和语言有关的现象。意味深长的不规则性——以哥特式建筑为例（我也想到圣·巴齐尔大教堂[②]的塔群）。巴赫[③]的音乐比莫扎特[④]或海顿的音乐更像语言。贝多芬第九交响曲第四乐章中低音二重奏的宣叙调（还可以比较叔本华论述音乐的普遍性与**个别的**文字作品之间的关系[⑤]）。

在哲学中，竞赛的获胜者是能够跑得最慢的人。或者是最后一个到达的人。

---

① 亨利·瓦茨沃斯·朗费罗（1807—1882），美国诗人，曾任哈佛大学现代语言教授。作品有《夜籁》、《海华沙之歌》等。

② 此处未有确指。哥特式风格的圣·巴齐尔大教堂在欧洲有好几个，其中较著名的有坐落于英国的坎特伯雷和比利时的布鲁日的同名大教堂。

③ 巴赫（1685—1750），德国音乐家。

④ 莫扎特（1756—1791），奥地利作曲家。

⑤ 具体参阅叔本华《作为意志和表象的世界》第三篇总第52章“音乐的形而上学”。石冲白译，商务印书馆1982年版。



1939

接受精神分析的治疗有点像是在食用知识之树。知识的获得给我们提供(新的)伦理问题;但这丝毫无助于问题的解决。

1939—1940

门德尔松的音乐缺少些什么?一种“勇敢”的旋律吗?

《旧约》被视为一具无头的身子;《新约》是头;《使徒书》是头上的王冠。

当我想到犹太圣经,单指《旧约》那个部分,我想说那头(仍)不在身子上。这些问题一直未曾解决。这些希望从未得以实现。但我不一定非得要去想着那个戴上王冠的头。

嫉妒是一种肤浅的东西——换言之,标志嫉妒的颜色没有变得更深——更深的热情具有不同的色彩(当然,**那**也丝毫没有使嫉妒减少真实性)。

天才的尺度是性格,——尽管性格本身并不等于天才。天才不是“才能**加**性格”,而性格则是以一种特殊才能的形式显示出来。正如有人因为有勇气而跟着别人跳进水里,另一个人因



为有勇气而去写一首交响乐(这是一个无力的例子)。

天才并不比任何一个诚实的人有更多的光——但他有一个特殊的透镜,可以将光线聚焦至燃点。

为什么灵魂被闲散的思想所推动呢?——它们毕竟是闲散的呀。是的,灵魂被它们推动了。

(风只是空气而已,它何以能摇动树木呢?哦,它**真的摇动**了树木,不要忘了这一点。)

无人**能够**说出真理;假如他仍然没有把握住自己。他**无法**说出真理;——但并不是因为他还不够聪明。

说出真理,只有已经是**栖身**其中的人才能做到,那些仍然生活在谬误之中,以及偶尔摆脱谬误接近真理的人都是说不出来的。

躺在已有的成就上就像躺在行进的雪地上一样危险。你昏昏沉沉,在睡眠中死去。

表现出愿望极为徒劳的一个例子是,我想要尽快地写满一个精美的笔记本。这么做我**毫无**所得。我并不想用它来证明我是多产的;这无非是一种**渴求**,让我自己能够尽快地摆脱某种熟悉的东西,尽管摆脱之后又有新的东西出现,整件事情又只得重演。

可以说，叔本华有着一个十分**粗鲁**的心灵。也就是说，尽管他是有所精致，到了某个程度这种精致会突然地衰竭，这样一来，他便显得粗鲁了。真正的深度在哪里开始，他的深度就趋于终结。

可以这样来评论叔本华：他从不探讨他的良知。

我像一个骑在马上的蹩脚骑手一样，骑在生活上。我之所以现在还未被抛下，仅仅要归功于这匹马有一副好脾气。

假如艺术的作用是"唤起情感"，也许，用理智来加以理解是包含在这些感情之中？

我相信，我的原创力（如果这是个恰当的词）是一种属于土壤的，而不是属于种子的原创力（也许我没有自己的种子）。在我的土壤里撒下一粒种子，其成长将与它在其他土壤里可能的成长不同。

我想，弗洛伊德的原创力亦是如此。我一直认为——不知道是为什么——精神分析学的真正胚芽是源自布罗伊尔，而不是弗洛伊德。当然，布罗伊尔的种子只能是非常小的颗粒。**勇气**总是意味着创新。

人们如今认为，科学家的存在是为了指导他们，诗人、音乐家等人的存在是为了给他们乐趣。**而这类人是有东西可以教**



给他们的——这种想法还没有出现在人们的脑子里。

钢琴演奏，人类手指的舞蹈。

可以说，莎士比亚①表演了人类各种激情的舞蹈。因此他不得不是客观的；否则的话，他就不是在表演人类激情的舞蹈——而是在谈论激情了。但他是在舞蹈中向我们表演激情的，而不是以自然主义的方式。（我的想法来自于保罗·恩格尔曼。）

即便是艺术上已臻化境的作品，也有着被称之为是“风格”的那种东西，那甚至也可以被称之为是“风格主义”②。**他们**③比儿童初次的发言更缺少风格。

1940

因果联系的观点不知不觉地引导我们说：“当然了，它必定是如此发生的。”反过来我们应该想到：它可以**这样**发生了——

---

① 莎士比亚（1564—1616），英国文艺复兴时期戏剧家、诗人。

② 风格主义（Mannerism），也译作“样式主义”、“手法主义”，这个词源于意大利语 maniera，最早是用来指晚期文艺复兴（十六世纪）的绘画中具有“优雅感”的风格，以讲究形式奇巧，注重个人癖好为特征。“风格主义”在现代的语言中通常是指“矫饰”、“别具一格”或“形式独特”等等，它代表着一种艺术观。

③ 手稿中没有指明“他们”是谁。拉什·雷斯认为，维特根斯坦这里所指的是样式主义艺术家。样式主义那种模仿的特性适合用来跟孩子最初的发言作对照。——英译者注



也可以通过许多其他的途径发生。

假如我们从民族学的观点看待事物，这是否意味着我们认为哲学是民族学呢？不是。它仅仅是意味着我们站在局外的立场上，以便能够**更客观地**观察事物。

我所反对的，是某种理想的确凿的概念以一种类似于**先验**的东西给予我们。不同的时代我们确凿的理想都不同，没有哪一个是至高无上的。

我所运用的最重要的方法之一，是为我们的思想构思一种与实际所想的有所区别的历史发展过程。假如我们这么做的话，我们就会从一个崭新的角度看待问题。

讲真话比起讲假话来，只是经常的有点微微的不舒服，就像喝苦咖啡比喝甜咖啡要困难些一样；可我的天性仍然强烈地倾向于撒谎。

一切伟大的艺术里面都有一头野兽：**被驯服**。门德尔松不在此例。一切伟大的艺术都以人的原始精力作为低音基础。它们不是**旋律**（也许像它们在瓦格纳那里一样），但是，它们是给了旋律以**深度**和力量的东西。

在**这个**意义上，门德尔松可以被称之为“**再生的**”艺术家。



在同样的意义上，我为格蕾特尔[①]建造的房子确乎是灵敏的耳朵和**良好**的风度的产物，是伟大的**理解力**（对一种文化，等等）的一种表达。但是，迸发于空旷之地的**原始**生活，野蛮生活的竞争——这很缺乏。所以，你可以说这是不**健康**的（温室植物）。（克尔恺郭尔）

一位教师在教学时，可以从学生那里收到好的、甚至是惊人的效果，但这不是一位好教师；因为事情可能是，当他的学生直接受到他的影响时，他把他们拔到一个不自然的高度上，却没有培养他们在这个水平上工作的能力，所以老师一离开教室，他们又马上退步了。或许我也有这样的问题，有时我也这么想的。（马勒在练习课[②]上亲自指挥时，他获得了出色的演奏效果，他没有亲自在场指挥时，管弦乐队似乎立刻就要垮台了。）

"音乐的目的：交流情感。"

与此相关，我们可以准确无误地说"现在他脸上的表情跟

---

① 格蕾特尔是维特根斯坦的姐姐，她的名字是玛格丽特·维特根斯坦（Margarete Wittgenstein）。1926年维特根斯坦接受姐姐的邀请，为她在维也纳设计了新楼房。初稿由保罗·恩格尔曼绘制，后经维特根斯坦修改，变成了体现他个人审美观点的一件作品。住宅的门窗、门锁和供暖设备等所有的细节在建造时都贯彻维特根斯坦的设计要求，讲究严格的比例和精确性。地毯、枝形吊灯、窗帘等装饰物都完全被去掉。像他的著作《逻辑哲学论》一样，从整体上看，它似乎是蕴涵着严格逻辑系统的晶体结构。由于设计了这座楼房，维特根斯坦在维也纳成了小有名气的建筑师。1928年底，格蕾特尔迁入新居。

② 此处在手稿上不清楚。——编者注



从前的一样"——尽管衡量的标准在两种场合里产生了不同的结果。

我们怎样在使用"同样的面部表情"这些词句呢？——我们如何知道某人是在正确地使用这些词句呢？可我知道我是在正确地使用它们吗？

可以说："天才是靠**勇气去实践的才能**。"

力求被人爱，而不是被人崇拜。值得称道的不是恐惧，而是对恐惧的克服，它使生活值得一过。勇气，而不是机灵，更不是灵感——这是一粒会长成大树的芥末籽。到了这样的地步，哪里有勇气，哪里就有生与死的联系（我想到莱伯和门德尔松的管风琴音乐）。但是，知道他人缺乏勇气，这并没有使你自己赢得勇气。

有时候，某种措辞必须从语言中撤走，送去清洗——然后才能将它放回到流通当中。

对我而言，能看见**近在眼前的**东西是多么困难啊！

你肯定不能勉强地放弃谎言，同时又讲真话。

风格恰当的写作直接将客车搁在轨道上。



要是这块石头此刻纹丝不动，被牢牢地夹住的话，那首先移动它周围的那些石头。——

如果你的客车岔离了轨道，我们想要做的是把你的车在铁轨上重新搁好，然后，开动客车是我们要留给你做的事情。

刮掉灰泥总比移动一块石头容易得多。那么好吧，你得先干一件事，然后再干另一件事。

1941

我的风格像拙劣的音乐作品。

不要为任何东西道歉，不要混淆了任何东西，看着并且说出它究竟像什么——但是，你必须看到那些给事实带来新的理解的东西。

我们最大的愚蠢也许是非常的聪明。

真叫人难以相信，一只新的抽屉还能这么有用，插入我们的档案柜中恰到好处。

你必须说出新的东西，但它肯定全是旧的。

事实上，你必须限定自己讲旧的东西——**虽然如此**，它必定是某种新的东西！



不同的诠释必然与不同的运用相一致。

一个诗人也必须经常地扪心自问："可是我写的东西的确真实吗？"——这倒不是说："现实中是如此这般发生的吗？"

是的，你得一块一块地收集旧材料。但是用之于一个建筑物之中。

当我们老了，问题又**从我们的指缝中滑落**，就像我们年轻时那样。我们现在不仅不能解决问题，甚至都不能抓住它们了。

科学家的态度是多么稀奇古怪啊——"我们对它仍然是无知的，但它是可知的，我们了解它不过是一个时间问题！"就好像那是不言而喻的事情。——

我可以想象，某人认为"弗纳姆"和"梅森"两个名字相互吻合。

不要提过多的要求，不要担心你所要求的东西只会化为乌有。

不停地问"为什么"的人，就像站在一幢建筑物前读导游手册的游客一样，忙于阅读这个房子的建造历史，以至于妨碍了他们**看见**这幢建筑物。

对位法可能会对作曲家提出棘手的问题。换句话说问题就是：依**我的**倾向而言，**我**对配合旋律应该抱有什么样的态度呢？或许他已经灵机一动，找到了合乎惯例的、为人接受的态度，但是仍然觉得不完全是**他的**态度。什么样的配合旋律**应该**对他有意义，这一点并不很清楚。（这方面我想起了舒伯特，就在临死之前他想到要在对位法上补补课。我想，他的目的恐怕不是想要多懂点对位法什么的，而是想要弄清楚他与对位法的那种关系。）

瓦格纳的**音乐动机**可以被称之为是有音乐性的散文句子。正因为有“节奏散文”之类的东西存在，所以这些**动机**也能够以旋律的形式组织在一起，而不是将它们构成**一个**旋律。瓦格纳式的戏剧甚至也算不上是什么戏剧，它将各种情境撮合在一起仿佛是串在一根线上，其作用仅仅在于**灵巧**地编织，而不是将那种动机和情境鼓动起来。

除了自然，不要把他人的例子当作你的指南！

哲学家使用的语言好像已经被过紧的鞋子挤得变形了。

戏剧中的人物激起了我们的同情心，他们常常像是我们认识的人，像是我们所爱或所恨的人；《浮士德》[1]第二部中的人物

---

① 指歌德的诗剧《浮士德》。



却丝毫没有唤起我们的同情心！他们从来都不像是我们感觉中熟悉的人，他们不像人类，而是像思想列队从我们身旁经过。

1942

数学家(帕斯卡①)欣赏数论的原理具有的美；他好像是在欣赏一种美丽的自然现象。他说，这太奇妙了，数的特性多么精彩啊。这就如同他是在欣赏某种**水晶**有规则的形态。

可以说：造物主在数字中建立了多么灿烂的法则！

你不能够**建造**云彩。这就是你**梦想**的未来决不会实现的原因。

出现飞机之前，人们梦想着飞机，梦想着一个拥有飞机的世界的种种景象。但是，正因为现实世界丝毫不像是他们梦想的那样，因此，我们也没有理由认为，未来真的会以我们现在梦想的方式展开。因为我们的梦想蒙上了纸帽和化装戏服之类的闪亮饰品。

---

① 布莱塞·帕斯卡(1623—1662)，法国数学家、物理学家、哲学家和作家。十七世纪最卓越的数理科学家之一，他在近代初期的理论科学和实验科学两方面都作出了巨大的贡献，著有《与沙西先生的谈话》(1655)、《致外省人的信札》(1656—1657)、《思想录》(1658)等著作。

我们的那些科学家撰写的科普读物并不是什么艰苦工作的产物,而是他们在满足于已有的小小成就时写成的。

假如你已经**拥有**了一个人的爱,那么再大的牺牲都是值得的,但若是想**购买**它的话,那么任何一点牺牲都是太巨大了。

正如在**深度**睡眠和浅表睡眠之间实际存在着区别一样,有深度产生的思想,有表面喧闹的思想。

你不能将种子拔出土壤。你能做的是给它以温暖、水分和光线,这样它必然会成长(甚至你在**触摸**它时都得十分小心)。

漂亮的东西不会是美丽的。——

房间的门没有上锁而且它是朝里面开的,一个人只要还没有想到去**拉**门,而是一味地推门,那么他将被**囚禁**在里面。

把一个人放在错误的氛围里,则事事不得顺遂,他的每一个部分看上去都将是不健康的。一旦把他放回到合适的天地里,一切就将显得蓬勃而健康。但如果他不能够得其所哉的话,那又会怎样呢?那样的话,他就会像一个跛子,面对这个世界不得不拿出最佳的表现。

假如白色变成黑色，有人则会说“它本质上仍然是相同的”。换一种情况，如果颜色变深了一度，就会说“它**完全**改变了”。

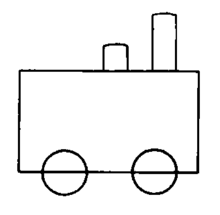
建筑是一种**姿态**。并不是人体每一个合目的的动作都是一种姿态。也并不是每一个合目的的楼房都是建筑。

眼下我们正在与潮流作抗争。然而，这股潮流将会消亡，被别的潮流取代，而我们驳斥它的方式将不再被人理解；人们将不明白我们所说的这一切有何必要。

在可疑的论据和隐蔽的针箍里寻找谬误。

1943

假定两千年前有人已经发明了这个**形状**



并且说有朝一日它会成为某种交通工具的模型。

或者：有人已经制造出蒸汽机的全部**机械装置**，只是不知



道如何拿它来做引擎。

你所看做是禀赋的东西是你要解决的一个问题。

天才是使我们忘记大师才能的东西。

天才是使我们忘记技巧的东西。

天才不济之处，技巧表露无遗(《名歌手》①的序曲)。

天才阻止我们去看见大师的才能。

只有在天才不济之处你才看见才能。

1944

思想归于宁静。那就是从事哲学的人所渴求的东西。

为什么我不该采用与言词固有的用法相抵触的方法呢？以弗洛伊德为例，当他把焦虑的梦称之为间接的愿望满足的梦②时，他不就是这么做的吗？区别又在哪里？在科学的考察中，一种新的用法的合理性是被某种理论所证明的。如果这个

① 瓦格纳的歌剧作品。

② 英文为 wish-fulfilment dream，一般都译作“间接的愿望的满足的梦”。

理论是虚假的，这种新的扩大的用法就必须放弃。但是，在哲学上，这种新的扩大的用法并不依赖于对自然过程的真实或虚假的信念。没有事实能证明这一用法的合理性。没有事实能给它以任何的支持。

人们对我说："你懂得这种表达法，是不是？我也正是在你熟悉的这种意义上使用它的。"（而不是"——在**那个**特殊的意义上——"）这就把意义当作是言词所携带的光环，并且在任何一种用法上都加以维持。

哲学家是这样一类人，在他们抵达常识的观念之前必须要治愈许多理智上的疾病。

如果在生活中我们是被死亡包围着，那么我们理智的健康则是被疯狂包围着。①

想要思考是一回事，有思考的才能则是另一回事。

如果说弗洛伊德有关释梦的理论有什么道理的话，那么它显示了人的心灵在想象中描述事实的方式是何等的**复杂**。

这种描述的方式如此的复杂，如此的缺乏规律，以至我们**几乎不能**再称之为是描述了。

---

① 参见维特根斯坦《关于数理基础的意见》第二版第302页。——原出版者注



1944或稍后

我的论述难以被人理解:因为它道出了一些新的东西,但仍有旧观点的蛋壳粘在上面。

约 1941—1944

是某些被挫败的渴望才使一个人变得狂野吗?(我想到舒曼,但也想到我自己。)

约 1944

能对自己进行革命的人才会成为革命者。

破碎的东西留下的应该是破碎。

奇迹,在某种程度上,是上帝打出的一个**手势**。像一个人静静地坐着,然后打出一个令人肃然起敬的手势。上帝让这个世界平稳地运行,然后用一个象征性的事件,一种自然的姿态来伴随圣徒的言辞。如果圣徒开口说话,这个时候他周围的树木弯腰鞠躬,像是在表示崇敬,这就成为一个例子。——现在,我相信这样的事情发生吗?我不相信。



对我来说,要去相信这种意义上的奇迹只有通过这样的途径才行,那就是事情正是以这种特殊的方式发生而让我**产生了印象**。因此我会说出类似的话:“看见这些树而感觉不到它们对言辞的响应是**不可能的**。”正如我会说:“看见这只狗的面孔而没有看见狗对主人的一举一动小心警觉的样子是不可能的。”我可以想象,圣徒的生活以及纯粹是**言辞**的传说能够使人相信树弯腰鞠躬的传闻。但是,我可没有这样的印象。

当我回家时,我期待着一个惊奇,那儿没有可以让我惊奇的东西,所以,我当然觉得很惊奇了。

信仰宗教的人到了一定的程度便会相信,他们自己与其说是不完美的,还不如说是**有病的**。

任何有着不体面之处的人都认为自己是太不完美了。然而,相信宗教的人却认为自己是**可悲**的。

去信仰吧! 这没有害处。

信仰意味着对权威的屈从。一旦屈从便毫无反抗可言,你不可能先是对它表示质疑,然后又发现它是可以接受的。

没有任何痛苦的呼喊能比一个人的呼喊更强烈。

或者,**没有任何**痛苦能比单个的人类所能遭受的痛苦更为强烈。



因此,人可以处在无限的痛苦之中,并且也会需要无限的帮助。

基督教只是对需要无限帮助的人,才是单独地存在着的,也就是说,对感受着无限痛苦的人。

整个星球上没有任何痛苦能比**单个**的灵魂所遭受的痛苦更为巨大。

信仰基督教——如我所见——是人处在这种**极端的**痛苦时的避难所。

任何一个人只要有能力敞开自己的心灵而不是任其收缩,处在此类的痛苦之中,他接受这种内心拯救的手段。

在悔过中向上帝开放自己内心而忏悔的人,也对其他人敞开心扉。人在这样做时丢掉了他的个人威望带来的尊严,变得像一个孩子。这意味着,没有官位和尊严,或者说跟其他的人没有什么差别。只有某种特殊的爱才使我们在他人的面前袒露自己。这种爱仿佛得以承认,我们全都是一些坏孩子。

我们也可以说:人与人之间的仇恨是由于我们自己切断了与其他人的关系。因为我们不想让别人看到自己的内心,因为我们的内心并不好看。

当然,你肯定会继续为自己的内心而羞耻,但不是在你的同伴面前为自己感到羞耻。

没有任何痛苦能比单个的人类所感受到的痛苦更为巨大了。因为,人的迷失的感觉是极端痛苦的。

大约 1945

言词即行为①。

只有非常不幸的人才有权利怜悯别人。

人们可以理智地从不狂热于希特勒，而一次次地迷恋于上帝。

某人死后，我们看见他的生活笼上了一层抚慰的光芒。他的生活向我们展现出由迷蒙变得柔和的轮廓。虽然对**他**来说并无什么柔和可言，他的生活是曲折的和不完整的。对他来说并不存在任何的调和，他的生活是赤裸的和可悲的。

好像我已经迷路了，向某人打听回家的路。他说他会给我指路的，并且跟我一起沿着一条平坦舒适的小径走去。这时突然停了下来，我的朋友告诉我说："现在你要做的，是从这里找到你回家的路。"

1946

所有的人都是伟人吗？不是的。——那么好吧，你怎么能

① 参见维特根斯坦《哲学研究》第一卷第546页。——编者注

有希望成为一个伟人呢！为什么有些东西要赐予你而不是赐予你的邻居？为了什么目的?！如果这不是你那种想要富裕的**愿望**使你认为自己是富裕的，那么这必定是你所观察或体验的某种东西将其揭示给你！而你又在体验什么呢(除了你的虚荣心之外)？无非是你有着某种**才能**罢了。而我要成为一个非凡之人的那种狂想，比起我意识到自己有特殊的才能那可是要**久远**得多了。

舒伯特不信宗教，忧郁凄凉。

可以说，舒伯特的曲子充满了**高潮**，而对莫扎特就不能这么说；舒伯特是巴洛克①风格。你可以指着舒伯特乐曲的某些段落说：瞧，那就是这首曲子的妙处之所在，这个就是思想到了紧要关头的地方。

我们可以对不同作曲家的乐曲运用这样的原则：每个种类的树都是树这个词的不同**意义**上的"树"。就是说，不要被这样的一种论调给误导了，说什么所有这些曲子都是乐曲。它们是同一个行程中的阶段，从你不会称之为是乐曲的那种东西到另一种你同样不会称其为是乐曲的东西。假如你只是注意音符

① 巴洛克(Baroque)，原为美术用语，是17世纪初罗马艺坛出现的新方向。此词源于葡萄牙语，是珍珠采集行业的术语，意为"粗糙"或"形状不规则"。作为一种艺术风格的代称，巴洛克广泛体现在绘画、雕塑、音乐、建筑和文学之中；这种风格既诉诸真情实感，又具有很强的观赏性。"人间戏剧"是巴洛克艺术重要的元素。在表现的手法上注重动态的夸张、强烈的明暗对比以及绚丽多彩的效果。



的排列和音调的变化，那么所有这些存在物似乎都处在同一个层面上。但你要是注意这些曲调的上下文的关系（因而顾及它们的意义），你则会倾向于说：要是这样的话，旋律则非常地不同于刚才所见的那个样子了（换一个地方，这里它就有了一个不同的由来，起到一个不同的作用了）。

艰难地通向光的思想。

《失去的笑》①中的尤奎杜斯谈到，他的信仰存在于他的见识之中——当事情现在对他来说进行得很顺利时——他的命运可能反而变得更糟。这的确像是同类的信仰所说的那样："上帝给了你，上帝也拿走。"

确切地理解自身是困难的，因为一种行为对于某人来讲**可能**是由良好的、宽宏大量的动机所促成的，也可能是出于怯懦或者冷淡。毫无疑问，一个人能以真诚的爱的方式去行动，但同样的行动也可以出自欺诈或者是一颗冷漠的心。正如不是所有的宽容都是善意的形式一样。而我恐怕只有沉浸在宗教之中，这些疑虑才会有所抑制。因为，只有宗教才有力量去摧毁虚荣心，并且渗透到所有冷僻的角落和缝隙之中。

① 《失去的笑》是瑞士德语作家戈特弗里希·凯勒（1819—1890）的作品。凯勒是苏黎士市政官员，19世纪末德语文学中最著名的人物之一，代表作有自传体长篇小说《绿衣亨利》，长篇小说《乡村里的罗密欧与朱丽叶》等。

如果你在高声朗读某种东西并且想读得**出色**,你的言词就得辅之以栩栩如生的形象,至少得**经常**是那样。但有时("从雅典到哥林多——"①)重要的是标点,例如,你清晰的语调和停顿的时间。

我们发现,要去相信某种不为我们亲自理解的东西真是出奇的困难。譬如说,当我们听到几个世纪以来卓越人士对于莎士比亚的赞美时,我无法让我自己消除这样的疑虑,即,对莎士比亚的赞美一直是约定俗成的惯例,尽管我不得不对自己说事情不是这样的。其实我相信的是米尔顿②的权威,是米尔顿的权威让我相信这一点的,我理所当然地认为他是公正廉直的。——当然,我这么讲并不是说,我不认为数以千计的文学教授对莎士比亚一如既往的溢美之词是缺乏解力的,是出于错误的理由。

深入地把握住困难正是困难所在。

因为,如果是在表面上抓住它,困难依旧原封不动,得不到改变。必须是连根拔起,使得我们开始以一种新的方式来思考这些事物。例如,从炼金术到化学的思维方式的变化是决定性的。新的思维方式正是最难建立起来的东西。

一旦新的思维方式得以建立起来,旧的问题就会消失;事

① 系歌德的作品。

② 弥尔顿(1608—1674),英国诗人,晚年双目失明,主要作品有《失乐园》、《复乐园》、《力士参孙》等。

实上这些问题也很难再想得起来了。因为它们跟随着我们表达自己的方式,假如我们披上新的表达方式,这些旧问题就会和旧的服装一起被丢弃了。

如今,公众所感受到的、或者无论怎样他们所表现出来的对原子弹歇斯底里的恐惧,几乎是在表明,终于发明出了真正有益的东西。这种恐惧至少给人良药苦口的作用。我不禁想到:假如这个发明没有带来一点好处,**市侩们**就不会发出这样的哀号。不过,这个想法也许是有那么一点孩子气。因为我能说的其实就是,原子弹提供了某种邪恶的东西终结与毁灭的前景——我们那肥皂水似的令人恶心的科学。那当然不是令人愉快的想法;但是,谁能说得出这场毁灭**之后**会带来些什么?毫无疑问,当今那些发表演说反对生产原子弹的人都是知识分子中的**败类**。但是,即便如此,我们也没有理由去夸奖他们所憎恶的东西。

人类是人类灵魂最好的图画。[①]

从前的时代人们进入修道院。难道他们是愚蠢的或者是冥顽不灵的人吗?——我想,如果人们喜欢那么做,发现自己需要采取这样的措施以便能够继续生活下去,那么,问题就不可能是简单的!

---

① 参见维特根斯坦《哲学研究》第二卷第四章。——编者注



莎士比亚的明喻,**从一般的意义上讲**,是差劲的。所以,如果说它们仍然还算是好的——我不知道它们是否如此——它们必然就是自身的法则。譬如说,也许是那种声音使得它们听起来凿凿有据并且真实可信。

也许,本质就在于莎士比亚的独断独行,好比说,如果你像接受大自然一样真正有能力去欣赏他的话,你就不得不去全盘地接受他,就像接受大自然的一片风景。

如果这么说是正确的话,那就意味着,莎士比亚全部作品的风格,我指的是他所有作品的总和,便是指这种本质以及他用之于辩白的东西。

要解释我对他理解上的**失败**,恐怕在于,我不具备轻易地、像一个人眺望一片光辉灿烂的风景一样阅读他作品的能力。

一个人能够看见他拥有什么,但看不见他是什么。他是什么,这一点可以跟他海平面以上的高度去比较,你不能就此做出一劳永逸的判定。而一部作品是伟大还是平庸,取决于创作者使它所处的那个位置。

但你同样可以说:如果一个人不能正确地评价自己,如果他用灰尘蒙住了自己的两只眼睛,那他就绝不会是伟大的。

如此微小的思想,却填满了某个人的一生!

正如有人花毕生的时间在一个小小的国度里周游旅行,并且认为在它之外没有任何东西!

你看见的每一样事物都处在奇特的透视(或者是投影)之



中;你不停地旅行的这个国度,给你的印象是难以形容的巨大;周边的国家看上去全都像是狭窄的边境地区。

如果你想要有所深入,你不必旅行得太远;真的,你没有必要离开你最直接,也是最熟悉的环境。

这真的**很怪**,我们所认为的文明——房屋、马路、汽车,等等——是应该倾向于把人从他的来源,从一切崇高与永恒的事物之中分离出来。我们文明的环境与环境中的树木和植被,给我们的印象仿佛是用廉价的玻璃纸包装起来,难以接近;仿佛与一切伟大事物,与上帝隔绝了。这是侵扰着我们的一幅怪异的图画。

我的"成就"非常类似于发明一种计算法的数学家的成就。

要是人们某些时候没有做蠢事,那就不会做成聪明的事情。

纯粹的肉身可以是异乎寻常的。比较天使与魔鬼描绘的方式。所谓的"奇迹"必定是与此有关。奇迹,可以说必定是,一个**神圣的姿态**。

你使用"上帝"这个词的方式并不表明是你所指的**那个人**——毋宁说,是你所指的东西。



在斗牛中，公牛是悲剧的英雄。起初遭到痛苦疯狂的抽打，然后它在一种缓慢的、可怕的死亡中死去。

一位英雄直面死亡，是真正的死亡，不是死亡的画像。危机中体面的行为并不意味着能够很好地扮演英雄的角色，像在剧院中那样，它更多的是意味着能够用眼睛观看死亡**本身**。

一位演员可以扮演许多不同的角色，但到头来**他自己**作为人类，也是不得不要死去的一个。

是什么在用理解力去听一个乐句？是什么在用敏感性去注视一张脸上的表情？吸取这张脸上的表情？

想想某个人的举动，他以某种方式画出一张脸，显示出对面部表情的理解。想想作画的人的面孔，他的动作——他的每一个笔触都受到这张面孔的支配，而且在他的画作中没有什么东西是恣意妄为的，这些都说明了什么？说明他是一个**高度精密**的工具吗？

这确实是一种**体验**吗？我是说：这能被说成是在表达一种体验吗？

再则，是什么在用理解力去听一个乐句，或者用理解力去演奏？别去看你自己的内心。而是去考虑，是什么使得你去谈及**另外一个人**是这么做的。还有，是**什么**促使你去说**他**拥有着一种特殊的体验？关于这一点，我们实际上是这么说的吗？说到另外一个人时，我们不是更有可能说他是拥有大量的体

验吗?

或许我会说,“他正强烈地体验着主题”;但是要考虑这是如何表露出来的。

有人恐怕又会这么想,对一个主题强烈的体验主要“在”于乐章的感觉之中,等等,因此我们可以演奏这一主题。看起来这(又)像是一个令人安慰的解释了。但你有什么理由认为它是真的呢?比如说,是类似于这种体验的回忆吗?是否这种理论又只是出于想象?实际上,这也不像是在说:这种理论不过是企图将富于表现力的乐章与“感觉”联结在一起罢了。

如果你问我,我是如何体验这个主题的?——或许我的回答是,“像一个问题”,或是诸如此类的话,或者,我会吹吹口哨来回答,等等。

“他正强烈地体验着这个主题。他听的时候,是有某些东西在他身体的内部发生了。”确切地说那是**什么**呢?

这个主题没有指向它自身之外的任何事物吗?噢,是的!但这意味着:它给我造成的印象恰是与它周遭的事物相联系的——举例来说,是与德语及德语语调的存在相联系的,但这就意味着,是与我们的语言游戏的整个范围相联系的。

要是我举例说:这个地方它就像是在得出一个结论,这个地方它就像是有人在表示赞同,或者**这**就像是对此前发生的事情的一个回答——那么我对它的理解是以我对结论、对赞同的



表达以及对回答的熟悉为先决条件的。

主题和面孔一样,是有表情的。

“重复是**必不可少**的。”在什么方面它是必不可少的?好吧,把它唱出来,你会看到只有重复才使它具有惊人的力量。——假如这个段落在重复,我们不就有了这样的印象,这个主题的模型已经存在于现实之中,主题只是在接近这个模型,在附和这个模型?或者我会说出这样的空话:“是重复才使它听起来更加优美?”(这儿你顺便可以看到“优美”这个词在美学中扮演的是一个多么呆头呆脑的角色。)然而除了主题本身,恰恰是**不存在**范例的。可是话得说回来,除了主题之外是**存在**某种范例的。比如说,我们的语言、我们的思想和感情的节奏。此外,主题又是我们语言中一个**新的**角色;它已纳入到其中;我们学习一种新的**姿态**。

主题与语言相互作用。

播种思想是一回事,收割思想则是另一回事。

《死神和少女》①主题的最后两个小节的节线∽;在对它有更深刻的理解之前,也就是在理解它的平凡之中有着不凡的含义之前,起初有可能把它理解成一个平平常常的、约定俗成的符号。

“别了!”

① 舒伯特所作的歌曲。1824年,舒伯特把这一歌曲的主题变奏曲作为《第十四弦乐四重奏》(又名《死神与少女四重奏》)的第二乐章。

“整个世界的痛苦都包含在这些言词中。”这些言词如何**能够**包含它呢？——它和它们有着密不可分的联系。言词好像是一颗橡子儿，从它那里可以长出一棵橡树来。

世界语。如果我们用发明出来的、派生的音节说出**发明**出来的词语，我们会有厌恶的感觉。这种词语是冷冰冰的，缺乏交际性的，但却充当着“语言”。一种纯粹的书写符号系统则不会使我们如此的厌恶。

你可以给思想标上价格。有些思想的价格很高，有些则不那么高。一个人如何偿付思想的代价呢？答案我想应该是：要用勇气。

如果生活变得难以忍受，我们会想到改变我们的环境。但是，最重要和最有效的改变，即改变我们自己的态度，我们甚至都几乎没有想到过。下决心去采取这样一个步骤，这对我们来说是太难了。

某个人的写作风格在形式上可能是无独创性的——像我的写作——但是他所使用的言词或许是经过很好的挑选；或者说，某个人可能拥有一种在**形式上**有所独创的风格，那是一种从他自身的深处鲜活地成长的风格（或者，它自然也可能只是将陈旧的片言只语粗粗地缝补在一起而已）。

我相信基督教所说的那种东西,就是说,正统的教义统统是没有用的。你不得不去改变你的**生活**(或者是你生活的**方向**)。

这就是说,智慧完全是冰冷的。而且跟你无法锻造一块**冰冷**的熟铁一样,你无法运用智慧来纠正你生活的错误。

问题在于一种正统的教义并不需要将你**紧紧地抓住**;你可以像对待医生开的药方那样去遵循它就行了。——但是现在你需要某些东西推动你,让你朝着一个新的方向转变。——(换言之,这是我的理解。)一旦你已经转向,你必须**处在**转向之中。

智慧没有激情。但是相比之下,信仰却如克尔恺郭尔所说的,是一种**激情**。

宗教可以说是大海最深处的平静的底部。无论大海的表面上有什么样的惊涛骇浪,这一底部仍然保持着平静。——

"以前我从来没有相信过上帝"——这我理解。但不是:"以前我从来没有真正相信过**他**"。

我常常害怕发疯。我怎能认定这种恐惧不是源自一种所谓的幻视呢:我觉得脚下如临大深渊,可实际上并无那样的东西存在?我知道这仅有的**体验**在列瑙的笔下是没有当成一种



幻觉来谈论的。他的《浮士德》包含着我所熟悉的一类思想。列瑙把它们放入浮士德的嘴中，但那自然是有关他自己的一些思想。重要的是浮士德所说的，他的**寂寞**，或他的**孑然孤立**。

他还给我这样的印象，他的才能跟我的很相似；有许多秕糠——但有一些**优秀**的思想。他的《浮士德》里的叙述都很糟糕，但那种观察力常常是真实而伟大的。

列瑙的《浮士德》，它的奇怪之处在于，人只跟魔鬼打交道。上帝则袖手旁观。

在我看来，培根①不是一个**敏锐的思想家**。他好像有着规模巨大、范围广阔的想象。但是一个人若是只有这样的想象，他一定会慷慨许诺，至于履行诺言时，他势必要捉襟见肘了。

有人也许会**设想出**细节不甚了然的飞行器。他可能会想象它的外观与一架真的飞机极为相像，并且详述其功能。显然，这样的幻想并不一定是没有价值的。或许它会激发其他人的不同类型的工作。——因此，在其他的这些人准备建造一架真正会飞的飞机的同时，这仿佛先有一个很长的时期，他则全身心地沉浸在梦想之中，这种飞机是什么样子的，有什么功能。它**一点都没有**说到这些活动的价值。这个梦想家的活动有**可能**是没有价值的——其他那些人的活动恐怕也同样是如此。

① 弗兰西斯·培根(1561—1626)，英国哲学家、政治家，著有《科学推进论》、《论说文集》、《亨利七世史》等。

没有必要把疯狂看作是一种疾病。为什么它不应该被看做是意想不到的——或多或少是意想不到的——性格变化呢?

人都是多疑的(或者绝大多数人是这样的),也许对待自己的亲戚比对待其他人更厉害。他们有什么理由这么多疑呢?有,或者是没有。理由可以找到,但它们不是让人非信不可。为什么一个人不应该突然变得对别人**更加**多疑呢?为什么不该变得**更加**孤僻,或者是更缺乏爱心呢?人们不是在事情平凡的过程中变成这个样子的吧?——那么,这种情况下,意志和能力的界线又在哪儿呢?是我**不愿意**再对任何人敞开心扉,还是我**不能**?要是这么多乐趣都能失去,为什么不能失去一切?假如人们在普通的生活中甚至都这样的警觉,为什么他们不应该——**也许**是突然地——变得**更加**的警觉,**更加**的难以接近呢?

如果思考的要点赤裸裸地暴露出来,那么在一首诗中观察力是**被过分地强调了**,没有得到心灵的呵护。

是的,一把钥匙可以永远躺在锁匠遗弃它的地方,而且从不用来开启师傅为它锻造的锁。

"对我们来说,是到了把这些现象与某些**不同**的事物进行比较的时候了。"——有人会这么说。——我想到了,例如,精神病之类的东西。

弗洛伊德异想天开的伪解释(恰好因为它们是才华横溢的)是在进行一种危害。

(如今,随便哪个蠢驴都有这些唾手可得的图画,用来“解释”疾病的征兆。)

音乐中的讽刺。例如,在瓦格纳的《名歌手》①里,它无可比拟地、更深刻地置于九个乐章中第一乐章的赋格段中。这里有类似于言谈中的辛辣讽刺的表现形式。

我也可以这样来谈论:音乐中的扭曲。我们是就音乐的特征被悲哀所扭曲这一层意义上来讲的。当格里尔柏尔策尔说莫扎特只是在音乐中赞成“优美”的东西时,我想他的意思是说,莫扎特不赞成扭曲的、可怕的东西,而且在他的音乐中找不到与**此**对应的东西。我不想说这完全是对的;但就算它是这样,格里尔柏尔策尔那种理所当然认为应该如此的想法仍然是一种偏见。事实上,自莫扎特以来(当然,特别是通过贝多芬)

① 瓦格纳的三幕歌剧作品,全称《纽伦堡名歌手》,又译《歌唱大师》,简称《名歌手》。1868年初演于慕尼黑。

瓦格纳自撰脚本:骑士瓦尔特爱上金饰匠的女儿埃娃。金饰匠筹办一次歌咏比赛,宣布将女儿嫁给获胜者。预赛时记分员贝克梅塞尔拟以诡计取胜,竟妄评骑士的歌几乎违反了每一条比赛规则。深夜,埃娃偕骑士私奔,被发觉,躲在皮匠萨克斯家。骑士在梦中得一曲,皮匠为之记录。记分员偷得此曲,结果遭到笑骂。骑士唱此曲,获大胜,于是娶埃娃为妻。此剧为瓦格纳成熟时期的代表作。瓦格纳以剧中记分员一角来讽刺当时反对瓦格纳最力的奥地利音乐评论家汉斯力克(1825—1904)。



音乐已经扩大了语言的范围，这既不需要褒奖也不值得叹息，而是表明：**它是如此这般地变化了**。格里尔柏尔策尔的态度中有着某种忘恩负义的东西。他是想要**另一个**莫扎特吗？他能想象这样一个人作出来的曲子吗？如果他并不了解莫扎特，他能够把他想象出来吗？

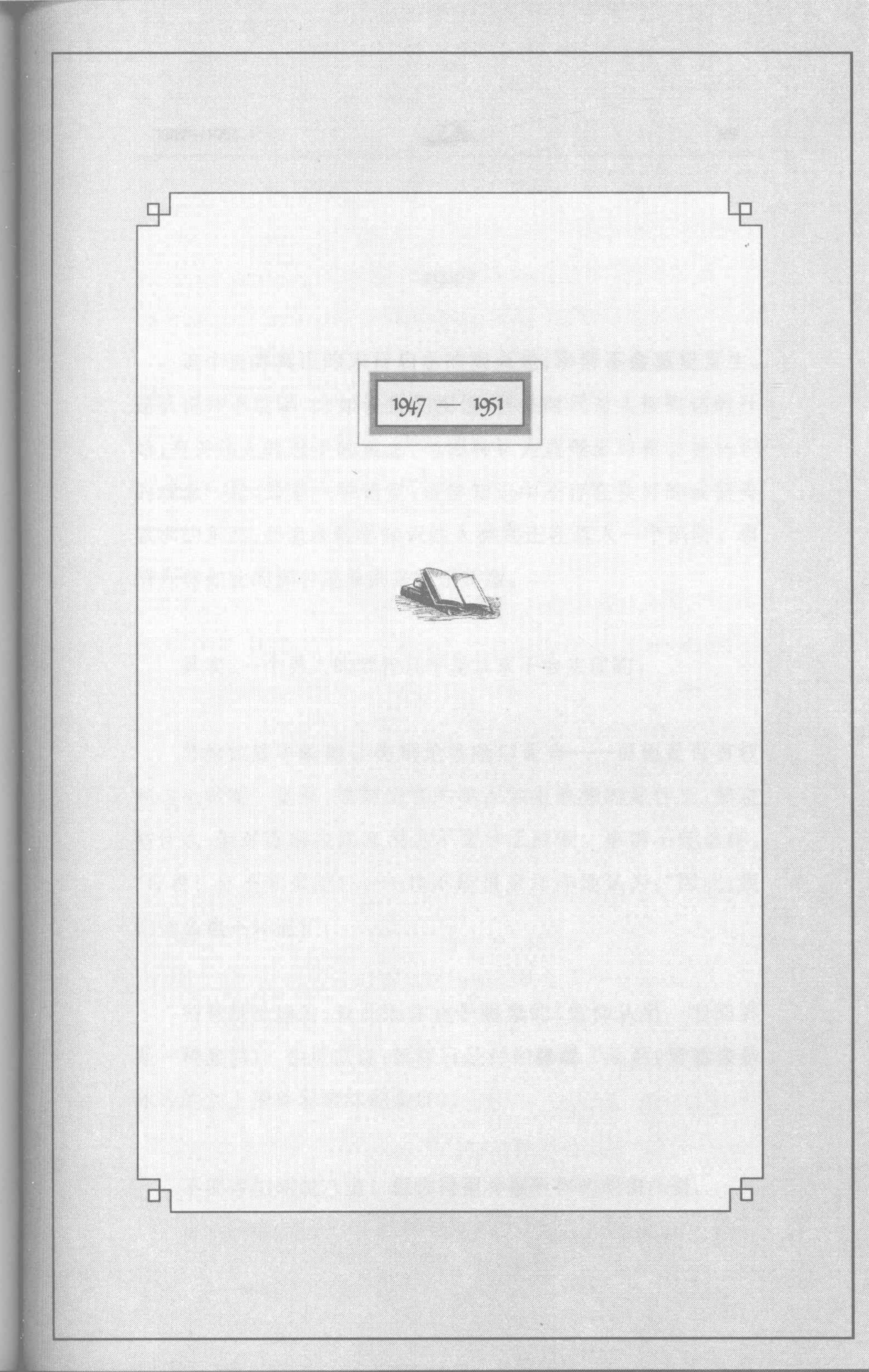
“优美”的概念也在这一方面造成了极大的危害。

概念**可以**减轻危害或者加深危害；要培养它，或检验它。

我们大概会想，看看那些白痴的笑容，他们的确没有痛苦；即便有，也是跟较聪明的人不同的痛处。他们好像没有**头疼**这类事情，但是有着和别人一样的很多其他的痛苦。毕竟，不是所有的痛苦都要激起**相同**的面部表情。一位更加高贵的人在忍受折磨时会跟我不一样。

我不能跪下祈祷，因为我的双膝仿佛是僵硬了。我怕万一我变得柔软，就会溶解（我自己的溶解）。

我在给学生展示一片辽阔风景的种种细节，而他们可能无法知道自己是身在何处。


1947 — 1951





1947

这个世界真正的末日启示的观点是,事情**不会**重复发生。这么说并不荒谬,比如说我们相信,科技时代是人性终结的开始;有关伟大的进步的观念,与那种认为真理最终将会被认识的观念一起,都是一种错觉;科学知识中不存在良好的或值得欲求的东西,而追求科学知识的人类则正在落入一个陷阱。事情并非如此的那种迹象则是微乎其微。

其实,一个男人的梦想几乎是从来不会实现的。

苏格拉底不断地让诡辩论者哑口无言——可他是否有权利这么做呢? 是啊,诡辩论者的确不知道他想的是什么,知道些什么;但对苏格拉底来说这不是什么胜利。事情不能这样:"你看! 你不知道吧!"——也不能得意洋洋地认为:"因此,我们什么也不知道!"

智慧是冷静的,就此而言也是愚蠢的(信仰从另一方面讲是一种激情)。也可以说:智慧只是对你**隐瞒**了生活(智慧像是冰冷的灰土覆盖着暗红的余烬)。

不要害怕胡说八道! 但你得留神倾听你的胡说八道。



大自然的奇迹。

有人会说：艺术给我们**显示**自然界的奇迹。这是基于大自然的奇迹这个**概念**。(花开，就是花朵在打开。这有什么**奇妙**可言?)我们说："就看着它打开好了。"

一个人梦想中未来的哲学、艺术、科学大概只有碰巧才能实现。他在梦里看见的东西是他自己的世界的一个延伸，**或许**是他愿望中的东西(或许不是)，但不是现实。

数学家面对自然的奇观(水晶)当然也会发出惊叹；然而，一旦他陷入沉思，诸如它究竟是**什么**这一类问题时，他还能这么做吗？一个对象，只要我们为之惊叹、敬畏、凝视，就会被哲学的雾霭所**笼罩**，真的会这样吗？

我可以想象，某个人不仅欣赏真正的树，而且欣赏树投下的影子或倒影，把它们当成了树。然而，一旦他告诉自己这些毕竟不是真正的树，他便开始感到困惑了，它们是什么？它们跟树有怎样的关系？他的赞美便已经出现了一道需要弥合的裂缝。

有时，一个句子如果用**适当的速度**来读就能被理解。我的句子全都应该**慢慢地**来读。

后一个乐思继承前一个乐思的"必然性"(序曲之于《费加罗的婚礼》①)。没有比这更傻的了，说什么听到一个接着一个

① 莫扎特的四幕歌剧作品。



是“适意的”。——尽管如此，据此而使一切**皆宜**的那种范例则是鲜为人知的。“这是自然而然的过程。”我们打着手势而且喜欢说：“当然如此了！”——或者我们可以举例来说，把这种过渡比作是故事或诗歌中引入一个新角色的那种过渡。**这**就可以说明作品是怎样契合我们的思想和情感的世界。

我的心灵的襞里始终粘贴在一起，为了敞开内心，我每一次都不得不将它们撕开。

一部典型的美国电影，天真而又傻气，能够——以它全部的傻气甚至是**凭着**这股傻气——给人以教益。一部昏庸的、太过自觉的英国电影则不能给人任何的教育。我常常是从一部傻乎乎的美国电影中学到东西。

我正在做的事情真的值得努力吗？是的，但只要有来自上苍的一道光芒照耀着它。如果真是那样的话——为什么我要担心自己的劳动果实被人窃取呢？如果我现在写的东西真的有点儿价值，别人又如何能够从我身上窃取价值呢？如果没有来自上苍的光芒照耀，那么，我无论如何都不过是机灵而已。

某人因他的发明或发现的优先权被卷入争端，他觉得这很**可恶**，并且想要用“牙齿和指甲”来捍卫自己，这我非常理解。**尽管如此**，这种事还是十足的虚妄。克劳迪乌斯①为牛顿和莱

① 克劳迪乌斯(1740—1815)，德国诗人。



布尼茨谁居第一这类事儿拌嘴觉得挺有乐趣，这对我来说肯定是太廉价了，而且也是太轻率了。但是，我认为这多少还是真实的，那就是此类争吵简直就是邪恶弱点的表现，是由那些**卑劣**的民众助长的。如果牛顿承认莱布尼茨的独创性，他会失去**什么**呢？什么也不会失去！他可能会获得很多。可是要承认这一类东西有多么不容易：有人会觉得这么做好像是在坦白自己的无能。只有当人们珍视你同时又**爱**你，才能让你比较自在地去承认它。

当然，这是一个**嫉妒**的问题。任何体验这个问题的人都应该不断地告诉自己："这是一个错误！这是一个错误！——"

每一种付出很大代价的思想带来了一大堆廉价的思想，甚至这些廉价的货色中有一些是有用的。

有时，你看见思想就像一个天文学家看见星星在很远的距离之外（或者说似乎是如此吧）。

假如我写了一个**好**句子，结果它碰巧组成了两行押韵的句子，那么，它就是一个**过错**。

从托尔斯泰关于艺术作品如何传达"某种情感"的拙劣理论中可以学到很多东西。——你的确可以这么说的，不一定是某种情感的表达，但至少是情感的某种表达，或者是某种感觉得到的表达。你也可以说，人们尽可能会去理解它，与之产生

和谐的“共鸣”,对它产生反响。你会说:艺术作品没有力求传达**别的事物**,只是传达它自己。正如我去回访一个人,我并不想要让他具备如此这般的感情,我的主要的想法是去拜访他,当然我也想要受到很好的招待。

如果你认为一位艺术家想要他的读者体验他写作时的情感,那么事情就变得非常荒谬了。可能我会认为我理解了一首诗(譬如说),像它的作者所希望的那样理解它——可他在写作时所感受到的东西,跟我是**一点关系**都没有的。

正如我不会写韵文一样,我写散文的能力也仅仅如此**而已**,不会更进一步了。我写散文有一个相当明确的限度,我没法越过**那个限度**,正如我不会写诗一样。**这**便是我的装备的实质了,而且是我仅有的装备,这就好像有人会说:在这个游戏中,我只能达到**这样**一个完美的程度,而不能达到**那样**的程度。

也许,凡是做成某个重要作品的人都有一种极富想象力的构想——一个梦想——关于这个作品如何得以进一步地展开;但虽说如此,要是事情真的是依据他的梦想来实现,那倒是很奇怪了。当然,不相信你自己的梦想,这在如今的时代是容易做到的。

尼采在某处①写道,即便是最棒的诗人和思想家也写过平

① 尼采《人性的,太人性的》第一卷第115节。——编者注



庸和拙劣的东西，只是与好东西有所区分。但事情并不完全如此。实际上，园丁在花园中是把肥料、废物、杂草和玫瑰放在一起的，区别不在于它们的价值，而主要是它们在园中所起的作用。

有些事物看起来就像是坏句子能够成为好句子的**胚胎**一样。

“鉴赏”的能力不能创造一个新的结构，它只能对已经存在的结构进行调整。鉴赏力放松或拧紧螺丝，它没有制造一个新的机器部件。

鉴赏力进行调节。分娩不是它的事务。

鉴赏力让事物**可以接受**。

(鉴于这个原因，我相信伟大的造物主不需要有鉴赏力；他的产儿完好无缺地诞生于世。)

有时修饰是鉴赏力的一种功能，但有时却不是。**我**有鉴赏力。

即便是**最精微**的鉴赏力，也与创造力**无关**。

鉴赏力是感受力的精炼；但是感受力没有**做**任何事情，它



纯粹是接受性的。

我**无法**判断我只是有鉴赏力呢，还是我也有创造力。前者我可以清清楚楚地看到，而后者则不能，或者是只能非常模糊地看到。或许事情只能是这样，你只能看到你**具有**什么，而看不到你是什么。一个不会撒谎的人已经是有足够的独创性了，因为，任何值得向往的创造力毕竟不可能是一种聪明的把戏，抑或是一种个人的怪癖，不管它是如何表现的。

实际上，良好的独创性的开端已经在那里了，只要你不想去成为你所不是的那种东西。这些以前已经有人说过了，而且说得更好。

鉴赏力可以富于魅力，但是不能够牢牢地抓住。

旧的风格能被翻译成一种可以说是更新的语言；有人会说，它可以用一种适合我们这个时代的节拍重新得以展现。要做到这一点，其实只要去加以再现就行了。这便是我的全部的建设性的工作。

但我的意思并**不是**说要给一种旧的风格修剪一新。你没有采用旧的形式，没有将它们修正使之适合最新的趣味。不是的，你其实是在说着旧的语言，或许没有意识到这一点，但你是用符合于这个现代世界的某种方式在说着旧的语言，而没有必要因此去投合它的趣味。

有人**如此这般**地作出反应，他说："不，那个我不能忍受！"——便予以抵制。或许这会导致一个同样难以忍受的境地，到了那个时候用来进一步反抗的力量恐怕也被耗尽了。人们说："如果**他**没有**那样**做，祸害也就可以避开了。"但是，什么东西可以证实这一点？谁知道社会发展所依据的法则？我敢肯定，这些法则即使对最最聪明的人也是一本关闭的书。如果你要战斗，你就战斗，如果你要希望，你就希望。

你能战斗、希望，甚至信仰，而不是**以科学的方式**信仰。

科学：济富杀贫。一种特殊的方法把其他的方法推搡在一边。好像相比之下它们统统是微不足道的，至多像是预备阶段。你必须径直抵达初始的来源，以便看见它们肩并肩地挨在一起，那被遗弃和被喜爱的。

我是惟一的一个不能创立一个学派的人吗？还是哲学家压根儿就不能创立学派？我不能创立一个学派是因为我真的不想被人效仿。无论如何都不想被那些在哲学期刊上[1]发表文章的人效仿。

"命运"一词的使用。我们对于过去和未来的态度。我们自己是在何种程度上对未来负责的？我们对未来有过多少推

[1] 维特根斯坦曾把英国主流哲学期刊《心灵》(Mind)的智力与道德水准比作美国的低俗侦探杂志。

测？我们怎样思考过去和未来？如果有不受欢迎的事情发生了——我们会不会问“这是谁的过错”？我们会不会说“这肯定是某个人的过错”——或者我们会不会说“这是天意”，“这是命运”？

就提出某个问题和坚持得到某个答案这种意义来讲，跟没有提出问题相比，它是表达了不同的态度、不同的生活方式，**相同的**可以说是像“这是天意”或“我们不是自己命运的主人”这类话。这个句子造成的结果，或是任何与此类似的东西，也可以由一个指令做到！包括你给自己的那一个。而发出一个指令，诸如“勿怨恨”之类，则反倒会像是一个真理的断言。

命运是自然规律的对立面。自然规律是你试图去测度并加以利用的东西，但命运不是。

我丝毫不能肯定，我喜欢别人来继续我的工作胜于喜欢人们生活方式上的改变，这种改变使得所有这些问题变得多余了（正是这个原因，我不能建立一个学派）。

一位哲学家说：“像这样来看待事物！”——但是首先，这就没有确信人们会如此这般地来看待事物；其次，他的告诫总之也是来得太晚了些；再者，类似的告诫很有可能起不到任何作用；在感知事物的过程中产生这样一个变化的那种推动力，必须是完全来自于另一个地方。举例来说，培根只是触及了读者



思想的表层，至于他是否推动了事物的进展①，这一点实在是很难看得出来的。

在我看来事情极有可能是这样的，那就是读过我著作的科学家或数学家会严重地影响到他的工作状况（在这个方面，我的思考就像是英国火车站售票处的告示②："您的旅行真的有必要吗？"好像某人读了告示后会觉得："仔细一想，**没有必要**。"）。这里需要的是一个说话的声音比我更能振聋发聩的人物。也许我所期望的最有影响力的结果，是我应该首先去刺激**连篇累牍**的垃圾写作，然后这**或许**有可能激发某个人写出好东西。我压根就不应该期望比最最间接的影响更多的东西了。

比如说，没有比在历史书中唠叨原因和结果更愚蠢的事了；没有比是非不分、半瓶子醋更愚蠢的了。——但是，谁有希望光凭**嘴上说说**就能制止他们？（这就像是我试图通过谈论去改变女人和男人的穿着打扮。）

记住人们是怎样来议论莱伯的演奏的："他正在**说话**。"真是稀奇古怪！他的演奏中有什么东西让人如此遏止不住地联想到讲话？而且怪就怪在，我们不是在无关紧要的讲话中发现这种相似之处的，而是在重要的、重大的事物中！——音乐，至

① 托马斯·麦考莱在评价培根哲学时曾说他是"推动过那些推动了世界的人"。参阅美国威尔·杜兰特《哲学的故事》第三章"弗兰西斯·培根"。

② 在第二次世界大战期间和稍后的一段时间里实行。——编者注



少**有些**音乐，使我们想要称它为一种语言；但是某些音乐肯定不是。（这不需要涉及价值的判断！）

书籍充满了生命——不像是一个人，而像是一窝蚂蚁。

有人会经常地忘记下达到基础。有人不会打出足够**深**的问号。

新概念生育时的阵痛。

“智慧是灰色的”，生活和宗教却充满了色彩。

科学和工业，以及它们的进程，可能最终会成为现代世界中最为持久的事物。也许，就目前和未来一个**很长**的时期来说，任何有关科学和工业即将崩溃的猜想都只不过是一个梦而已；科学和工业在其进程中已经引起了无限多的苦难，也许它们将要一统世界——我是说要将世界聚合成一个**单一**的组织，尽管和平是绝不会在那里找到它的归宿的。

因为正是科学和工业决定着战争，或者说似乎如此。

别去对那种东西感兴趣，就是那种很可能除你之外还没有人领会的东西！

我的思想可能进入到一个比我料想的还要狭窄得多的



圈子。

思想慢慢上升到表面，就像水泡一样(有时，你仿佛可以看见一个思想，一个观念，就像遥远的地平线上一个模糊的点；尔后它常常以惊人的速度逼近)。

我相信，国家内部恶劣的管理培养了家庭内部恶劣的管理。一个老是要准备罢工的工人，是不会培养他的孩子去尊重秩序的。

上帝准许哲学家洞悉置于每个人眼前的事物。

生活就像是山脊上的一条路；路的两旁都是滑坡，你滑下去就没有能力刹住了，顺着这个或那个方向下滑。我一直看着人们这样滑落，我说："这种境地里一个人如何能够自救！"而**那**就是"否定的自由意志"落到的地步。那就是这种"信仰"表现出来的态度。但这不是一种**科学的**信仰，这跟科学的信念毫无关系。

否定责任是让人不去**承担**责任。

有些人的鉴赏力跟受过教育的鉴赏力相比，就如同半瞎的眼睛接受视觉印象时跟正常的眼睛相比。正常的眼睛可以清晰地看见的地方，弱视的眼睛则看见一种模糊的色斑。

一个人懂得太多就会发现,要不撒谎很难。

我害怕有人在房子里弹钢琴,以至于每当出现这种情况,等到钢琴叮叮咚咚的声音已经停止,我还有声音仍在持续的错觉,可以非常清楚地听见,尽管我也知道那都是出于我的想象。

我留意到,宗教的信仰可以仅仅变成一种类似于对某个参照系统的单纯而热忱的投入。因此,虽说它是**信仰**,它实际上是一种生活方式,或者是评估生活的一种方式。它热忱地抓住**这种**诠释。宗教信仰的教导由此就得要采取一种描摹的形式,去描写那个参照系统,与此同时诉诸良知。而这样一种结合产生的结果便是让弟子本人,出于他自身的主动性,充满激情地抓住这个参照系统。这就像是某人先让我看到自己无望的境地,然后给我指出救援的办法,无论如何都不是在我的**教导者**的带领下,而是出于我自身的主动性,直到我跑上前去紧紧地抓住它。

或许有朝一日这种文明将会产生出一种文化。

如果那样的话,将会有一部关于十八、十九和二十世纪种种发现的真正的历史,那将会使人产生深厚的兴趣。

在科学研究的过程中,我们谈论各种事物;我们提出各种说法,可它们在研究中的作用我们并不理解。因为,不是我们

谈到的每一件事情好像都有一个自觉的目标;我们的舌头只是动个不停。我们的思想在建立起来的固定程序中运行,根据我们学会的技巧,一种思想自动地变成另一种思想。现在,到了鉴定我们言谈的时候了。我们已经搞了大量的活动,并没有离我们的目标更近一步,甚至还阻碍了它;现在,我们必须要按照哲学的方式澄清我们的思想过程。

依我看,要领会这些事情我还差得很远,距离那样的一个立足点我还差得很远,即,知道我在做什么,什么东西我没有必要去讨论。我仍然不断地纠缠于细节之中,一点儿也不知道自己是否应该讨论这些事情;而且我有这样的印象,那就是我在检查一个很大的领域,也许最终只是为了将其排除在外,不予考虑。但即便是那样,这些思考也不会是没有价值的;那就是说,只要它们的确不是在瞎忙活。

1948

当你在从事哲学时,你必须降入到原始的混沌之中,并且要在那里安之若素。

天才是使性格本身得以传达的才能。这就是为什么我要说克劳斯有才能,而且是一种罕见的才能,但不是天才。天才肯定是有这样的一个闪光点,那就是尽管灌注了**很大**的才能,你却不会注意到这种才能。一个例子:“因为牛和驴也能做些

事情……"①很显然，这句话比克劳斯写过的任何东西都要伟大得多。这不是一具智力的骷髅，而是一个完整的人。

这也就是为什么，一个人所写的东西的伟大依赖于他所写的每一个其他的东西，以及他所做的每一件其他的事情。

在睡梦中，甚至在我们醒后的**很长**时间里，梦中的言语都会给我们留下深刻的印象，好像它们有着非同小可的意义。我们清醒的时候不能成为这个相同的幻觉主体吗？**我**有这样的印象，最近的这些日子我偶尔会倾向于这种幻觉。精神病人似乎常常是这个样子的。

这里我写的东西可能是虚弱无力的；是的，我只是没有能力揭示出重大的、重要的事物。但是，这些微弱的言论之中却隐藏着伟大的前景。

在席勒的一封信②中（我想是写给歌德的）他写到了"诗人的情绪"。我想，我懂得他的意思。我相信我本人对此是颇为熟稔的。人的思想对于自然的敏锐善感的情绪似乎跟自然本身一样生气洋溢。然而奇怪的是，席勒并没有写出什么更好的东西（或者在我看来是这样），所以我也不能完全让自己确信，

① 这是德国物理学家、作家格·克·利希腾贝格（1742—1799）所写的《梯莫如斯》序中的一段话。这句话的完整表述是："因为牛和驴也能做出一些事情，但迄今只有人才能给你保证。"

② 席勒1795年12月17日致歌德的信。——编者注



处在这类情绪中我写出来的东西是真正有价值的。那有可能是思想背后的一盏灯给这些时刻的思想增添了闪耀的光彩。它们**自身**是不发光的。

我呆在一个别人继续向前的地方。

(关于序言①)我不无勉强地把这本书交给了公众。它会落到一些人的手中,那多半不是我在写作本书时乐意去想到的那一类人。但愿它很快——这正是我所希望的——被那些哲学杂志的撰稿人彻底地遗忘,可能也会被一类更好的读者保存下来。

只有在这里我时不时地写到的那一个句子才算是向前迈进了一步;其他的句子就像是理发师那把嚓嚓作响的剪刀,在他手里动个不停是为了在恰当的时刻给剪上一刀。

只要是我在更远的领域里继续碰到我不能解答的问题,那么可见的是,我仍然不能在较近的领域里找到自己的出路。因为我又怎么知道,矗立在此处阻碍答案的东西,恰好不是那种东西,在阻止我去廓清那边的浓雾呢?

葡萄干恐怕是蛋糕上最好的部分了,但是一袋子葡萄干并不比一块蛋糕更好些。有人是能够给我们满满的一袋葡萄干

① 指维特根斯坦本人著的《哲学研究》一书的序言。——编者注

的，可他仍然不能用它们来烤制出蛋糕，更不用说是做出更好的东西来了。我想到的是克劳斯和他的格言，但也想到我自己，还有我的那些哲学言论。

一块蛋糕——那并不是在说：使葡萄干稀疏了。

色彩鼓励我们进行哲学探讨。也许这可以说明歌德对色彩理论的那种热情。

色彩似乎给我们提供了一个谜语，是刺激我们而不是困扰①我们的一个谜语。

人会把他自身全部的邪恶看作是蒙蔽。

如果说马勒的音乐真的是没有价值的，正如我所相信的那样，那么问题就在于，我认为他应该用他的才能做出点什么样的东西来。因为很显然，写这种糟糕的音乐是采用了**一套非常罕见的才能**。他本该写了这些交响乐然后又把它们烧掉吗？他本来就应该违背自己的愿望不去写它们吗？他本该把它们写出来，然后又认识到它们是没有价值的？然而他又如何能够认识到这一点呢？我能看到这一点。因为我能拿他的音乐跟伟大作曲家写出来的东西相比较。但是**他**不能这样做，因为，尽管某个人也许会想到去做这样一个比较，也许通过观察之后对他作品的价值产生了**疑虑**，可以说他的本质并不是那些伟大

① 维特根斯坦在这里用了德语的两个同源动词：anregt［振奋］和 aufregt［激动］，这是一个文字游戏。

作曲家的本质——但这并不意味着他会把自己的作品看得毫无价值;因为他始终可以对自己说,尽管他跟他们(他们仍然是他崇拜的人物)肯定**不一样**,他的作品还是有一种不同的价值的。或许我们可以说:如果没有一个你崇拜的人像你,可你仍然会相信自己的价值,仅仅因为你就是**你**。——即便某个人正在与虚荣心作斗争,只要他的斗争没有完全取得成功,在有关他自己作品的价值这个问题上他仍然是要欺骗自己的。

但是,最大的危险似乎在于,以这样或那样的方式将一个人的作品置于跟先前时代伟大作品相比较的地位上,首先是由这个人自己,然后是由其他人来作这种比较。一个人应该将诸如此类的比较抛在脑后。因为,只要是今日的状况的确不同于以往,如果一个人连他作品所属的**样式**都不能跟早先的作品作比较的话,那么他也无法就它们的价值来加以比较的。我自己就不断地犯着这种我正在指出的错误。

乌合之物:例如民族感情。

动物的名字被叫唤时,它们会过来。就像人类。

我提出不计其数的毫不相干的问题。只要我能从这座森林中成功地开辟自己的道路!

我真的想要用我的大量的标点符号来减缓阅读的速度。因为,我应该被慢慢地阅读才是(像我自己阅读的那样)。



我相信培根在他的哲学工作中是陷入泥潭了，这也是一个威胁着我的危险。他对一座大厦有着栩栩如生的想象，可是当他真的想要深入细节时，这种想象就逊色了。事情好像是，他的同时代人已经开始从地基上直接竖起一幢大厦，而他则仿佛是在想象中看见了类似的东西，有关乎这样一幢大楼的幻象，这种幻象甚至比造出来的楼房还要壮观得多呢。而这个只需要他对建筑的方法**略知一二**就行了，并不需要什么具体的盖房子的才能。然而，事情坏就坏在，他对真正造房子的人发起了攻击性的评论，而没有认识到他**自己**的局限性，要不然就是他不想去认识。

但从另一个方面讲，要认清这些局限性是极为困难的，也就是说，要将它们清楚地描述出来。或者像某个人说的那样，去发明一种绘画的风格，能够以这种方式描绘出细如发丝的东西。而我想不断地告诉自己："要弄明白，你只画出你看见的东西。"

在弗洛伊德梦的解析中，梦可以说是被肢解了。它**完全**失去了原有的意义。我们可以把它想成是在舞台上演的一出戏，它的情节常常是相当地难以捉摸，也常常是相当地容易理解，或者是一目了然；于是我们会设想，这个情节被撕成了许多小小的碎片，而且每一块碎片都被赋予了新的意义。或者我们会以如下的方式来设想：在一张巨大的纸上画了一幅画，然后将纸折叠起来，它的各个部分拼在一起完全不再是原先的那幅画



了，现在它一块接一块地展露出来并组成一幅新的图画，也许有意义，也许没有意义（后者相对于显现的梦，原先的那幅画相对于“潜在的梦的思想”）。

现在，我可以想象某个人看见那幅打开的画时会喊道：“是的，那就是答案，那就是我梦见的东西，没有减少也没有歪曲。”靠了他这样一种认可，于是这就恰好成了答案了。就像你在写作时搜寻一个字眼，然后说：“**就是**它，那个字眼表达了我的意思！”——你的认可证明这个字眼是被找到了，因此证明了是你在寻找的那个字。（在这个例子中，我们的确可以说：我们不知道我们在寻找什么，直到我们发现了它时才知道——这就像是罗素有关意愿的论述。）

梦之奇妙有趣，不在于它和我的生活事件之间的那种**因果**联系等等之类的东西，而在于它给人的印象就是故事的一个片断——非常**鲜活**的片断——它的其余的部分则是晦暗不明的（我们想要问：“这个形象从何而来，又变成了什么？”）。此外，要是现在有人告诉我，这个故事是不对的，在现实中它是基于一个完全不同的故事，这样的话我便会失望地叫道：“噢，原来是**那样**的啊？”这真的好像是我被剥夺了什么东西。原先的那个故事现在肯定是要瓦解，就像那张纸被人打开；我见到的那个男人是从**这里**来的，他的话是从**那里**来的，梦中的场景又是来自于别的什么地方；但是尽管如此，梦的故事仍不失其自身的魅力，就像是一幅画，吸引并且激励着我们。

可以肯定地说：梦中的形象引起的注目沉思激励着我们，我们正**是受到了**它的激励。因为，我们如果把梦中的形象告诉

另外一个人，通常是不会激励他的。梦影响我们，正如同是对某种富于前景的思想产生的影响。

约 1947—1948

建筑给某些事物以不朽和赞美。因此，哪里没有崇高的赞美，哪里就没有建筑。①

1948

从每一个错误中锻造钱币。

领会并解释某个乐句。——有时，最简单的解释就是一个手势；换一种场合，它可以是某种舞步，或者是用以描述舞蹈的言词。——但我们在聆听的同时有所体验，这算不算是在理解乐句呢？那样的话，所谓的解释又是在扮演什么角色呢？我们在听音乐时非得要想着它吗？我们聆听的同时非得要想象某个舞蹈或者类似的什么东西吗？假定我们就是这么做的——为什么**这**应该被称之为是用理解力来听音乐呢？如果看见舞蹈是重要的事情，那不如去表演**它**好了，还用得着什么音乐呢。但这全都是在**误解**。

我给某人一个解释并告诉他"这就像是……"；于是他说

① 在本著作手稿中对此有几种不同的提法。——编者注



"是的,现在我理解它了"或者"是的,现在我明白怎样演奏它了"。他没有必要去**接受**这种解释,这才是最重要的;这不像是我已经给了他几条信得过的理由让他去考虑,这个小结应该跟这个或那个去比较。比如说,我没有给他这样的解释,说什么根据①作曲家说过的话,这个小结应该这样这样地去表现。

假如我现在问:"那么,我听这个主题并且是理解我听到的东西时,我实际上体验到什么呢?"——作为回答就是,除了琐碎的事物我什么也没想。形象,动感,追忆以及诸如此类的东西。

或许我说,"我应和它"——但这是什么意思?它可能是指这样的意思:我随着音乐及时作出姿态。假如我们指出,大概只有非常低级的程度才会出现这类举动。也许我们会得到这样的回答,正是这种初级的动作充满了形象。但是,尽管如此,假定我们想象有人的确是用充满韵律的动作给音乐伴舞——达到什么样的程度**那**才算是理解了音乐?我是想要说,他做的这些动作构成了他的理解或者是他运动神经的知觉②吗?(对这些我知道多少?)——这么说倒是真的,在某些情形中我会把他做的这些动作当作是他理解的标志。

但是(假如我排斥以形象、运动神经的知觉反应等等作为一种解释的话),我是否应该说,理解只是一种具体的体验,不可被进一步分析?好吧,那倒是可以接受的,只要不是在指:它

---

① 原德文手稿此处不清。——编者注

② 知觉(kinaesthetic),心理学术语,运动神经的知觉,简称"动觉"或"动感"。



是一种具体的**体验的内容**。因为就事实而言，**这些**话让我们想到了类似于这些东西之间的区别，像看见、听见和嗅到。

那么，我们怎样对某个人解释“理解音乐”这句话的意思？通过确切地说明某个理解音乐的人所体验到的形象、运动神经的感觉等等之类的东西吗？很有可能，是通过留神观察表现出来的动作。——而我们实在应该问问，在这里解释具有什么样的功能。这么说又是什么意思：所谓理解就是指去理解音乐。因为有人会说：理解就是指去理解音乐本身。如果那样的话我们应该有必要问问：“那么，某个人能否被教会去理解音乐呢？”因为只有这种教人的事情才可称之为在解释音乐。

欣赏音乐有某些适当的**表达方式**，聆听，演奏，另外的时代里也是这样。有时候姿态是这种表达形式的一部分，但有时候它只是一个人怎样演奏的问题；演奏，或是哼唱这首曲子，时不时地对比一下，而所伴随的种种形象可以说是在图解着音乐。某个理解音乐的人他听的时候（例如，他脸上伴随着不同的表情）、谈论的时候都跟没有理解的人不一样。然而，他会向我们表明他理解了一个特殊的主题，不只是在于伴随这个主题的聆听和演奏而流露出来的东西之中，而主要是在于他对音乐的理解。

欣赏音乐是人类生活的一个表征。我们该如何对某个人去描述它呢？那么我想，首先我们应该有必要去描述**音乐**。然后我们可以去描述人类是怎样对它作出反应的。然而，这就是我们所要做的一切吗？或者我们也应该教教他，让他自己去理解音乐？那么好吧，让他去理解，给他一个解释，别把“教他什



么是理解"这句话弄成许多**不同的**解释，然后，再教他去理解诗歌或者绘画，这或许有助于教他在音乐的理解中涉及一些东西。

我们的孩子还在学校里受着这样的教育，水是由氢气和氧气**构成**的，糖是由碳、氢和氧**构成**的。不懂的人是愚蠢的。而那些最最重要的问题被隐瞒了。

一个星状图形的美——比如说六角星——如果我们把它看作是围绕着一根轴线的相对的匀称，那么，这种美就被损害了。

巴赫说，他全部的成就只是勤勉的结果。但这样的勤勉需要的是谦卑和忍受痛苦的巨大能力，因此才会有力量。尽管这样，一个人还能完美地表达他自己，只是用一个伟人的语言对我们说话。

我认为，当今的教育方式正倾向于削弱人们忍受痛苦的能力。眼下"只要孩子们过得快乐"，一所学校便会受到好评。而过去这**不是**评价的标准。再者，父母亲想要子女像他们那样成长(仅此而已)，但又要孩子受到跟他们自己**完全**不同的一种教育。——对痛苦的忍耐力评价不高，因为不该有任何的痛苦——它真的是过时了。

“事物的乖戾。”———一种毫无必要的拟人说。我们会把这个**世界**说成是不怀好意的;我们轻易就能想象是魔鬼创造了这个世界或是这个世界的一部分,**没有**必要去想象种种特殊的情境里都有邪恶的神灵在从中作梗;一切都会“按照自然的法则”发生的,只不过事物的整个安排从一开始就将针对着邪恶。但是人生存在这个世界上,那里的事物溃败、流逝,引发每一种可以想象到的危害。而人本身也自然是这样的一种事物。——事物的“乖戾”是一种愚蠢的拟人说。因为真理要比这种虚构严峻得多了。

一种文体的表现手法可能是有用的,而我也许被禁止使用它。以叔本华的“作为什么”①为例。有时它的这种笔法会使表达变得更加清楚也更加宜人,但只要某个人感觉它是作废了,他就无法使用它,而且他也肯定不会漠视这种感觉的。

宗教信仰和迷信是非常不同的。一种是出于**恐惧**,是伪科学。另一种则是出于信任。

假如不存在具有植物的精神生活的动物,也就是说,缺乏精神生活,那几乎就是很奇怪的。

我认为这可以被看作是自然史的一条基本的法则,那就是

① “作为什么”(als wehcher),此处疑指叔本华的著作《作为意志和表象的世界》;它代表典型的叔本华的文风。



不管在什么地方，自然界中的某些事物只要是“具有某种功能”、“服务于某个目的”，而同样的事物也能在这样的情形中被发现，它没有服务于任何目的，甚至于是“功能失调”。

如果梦有时候保护睡眠，你就等着它有时候来打扰你的睡眠。如果说梦中的幻觉有时为一个**似乎合理**的目的服务（想象中愿望的满足），那你也一样可以等着它来做相反的事情。不存在“梦的动力学理论”①这种东西。

准确地描写反常现象的重要性是什么呢？假如你做不到的话，那就表明你对这些概念一点都不熟悉。

我是太柔和，太脆弱，也是太懒散了，干不成任何有意义的事情。换在其他的场合里，伟大人物的勤奋尤其是他们**力量**的一个标志，跟他们内心的丰富相分离。

如果说上帝真的是在挑选那些将要被拯救的人，那么他就没有理由不去根据国籍、种族或性情来挑选他们。或者说，这种选择也应该在自然的法则中有所体现。（他当然**能够**这样做的，依据某个法则来挑选他的子民。）

我读了基督教圣约翰②的著作选集，他说人们已经堕入深渊，因为他们没有好运气，在恰当的时机找到一位贤明的精神导师。

① 弗洛伊德。——编者注

② 圣约翰，圣经故事中基督耶稣的十二门徒之一。



如果是这样的话,那又怎么能说上帝是不想让人类超越他们的力量的呢?

这里我真正想要说的是,歪曲的概念已经造成了极大的危害,而真实的情况则是,我恰恰**不知道**何者为善、何者为害。

我们不要忘了:即便是我们那些更精制、更哲学化的怀疑也都有一个本能的基础。例如,"我们不可能知道……"这句话的表达不断地引入更进一步的争论。我们应该发现对于精神低下的人我们教不了这个东西。**仍然**没有能力形成某一种概念。

如果睡觉时做的梦跟白日梦有一种相似的功能,那么它们部分的目的是为一个人的**任何**可能发生的事情(包括最糟糕的)做好准备。

假如某人能以不折不扣的确定性信仰着上帝,为何不能同样信仰他人的心灵?

对我来说这个乐句是一个姿态。它悄然潜入我的生活。我把它当作是我自己的东西。

人生的无穷变化是我们的生活所不可或缺的。甚至对于我们日常生活的特征来讲也是如此。我们视之为表现形式的东西在于它的不可估量。假如我们确切地知道了他会怎么做怪相,怎么做动作,那就不会有面部表情,不会有姿态存

在。——然而,真是这样的吗?——我毕竟还是可以一遍又一遍地听一首我(完全)记熟的曲子,它甚至可以由八音盒演奏出来。对我来说这首曲子的姿态仍然会是姿态,尽管我始终知道下一步出来的是什么。真的,我甚至还会不断地感到惊讶(在一定的意义上)。

一位诚实的宗教思想家就像一个走绷索者。他看上去几乎像是行走在一无所有的空气之中。支撑他的是可以想象到的最纤细的东西。然而,步行其上的确是可能的。

不可动摇的信仰(例如,在一个许诺中)。难道它比一个数学真理的确认更缺少肯定吗?——但那确实使得语言游戏更为相似了!

这一点对于我们观察事物很重要,有人会为某一类人感到忧虑,他们的内心生活对于他始终将是一个谜。他永远不会理解他们(欧洲人眼中的英国女人)。

我认为这是一个重要的引人注目的事实,那就是乐曲用(很)不相同的节拍来演奏的话,那么它的主题的**性质**就改变了,是由量到质的转变。

生活的问题在表面上是难以解决的,只有深入才能得到解决。它们在表面的范围内是难以解决的。



在一次对话中：有人扔出一个球；另一个人不知道他是否应该把球扔回去，或是扔给第三者，或者让球留在地上，或者是捡起来放进他的口袋里，等等。

一个伟大的建筑师（冯·德·纽尔①）在一个糟糕的时期所面临的任务完全不同于在好的时期所面临的任务。你不应该让自己被流行的术语所诱惑。不是要把可比较性，而是要把不可比较性看作是理所当然的事情。

比起构造虚假的概念，没有什么比教会我们去理解我们拥有的那些概念更重要的了。

"思考是困难的。"（沃德②）这句话确切的含义是什么？为什么说它是困难的——它几乎像在说"看是困难的"一样。因为，专心致志地看是困难的。而且专心致志地看而又什么都没有看见，或者老在想着看见什么而又没有能够看清楚，这都是有可能的。只有当你看不见任何东西时，看才能够让你疲倦。

当你无法解开一团缠结时，对你来说，最明智的事情是认识到这一点；最体面的事情，就是去承认它。[反犹主义。]

该怎么去做才能够弥患补阙，这一点你并**不**清楚。在特殊

① 冯·纽尔（1812—1868），奥地利建筑师。

② 詹姆斯·沃德（1843—1925），英国心理学家、形而上学家。

的情形下，什么事情你**不必**去做这一点是清楚的。

很奇怪，布施①的绘画倒是常常被称为是"形而上学的"。那么绘画中有形而上学的风格这样一种东西吗？——你会说，"是以永恒的背景为衬托的"②。然而，只有在一种整体的语言中这些笔触才具有这样的一种含义。而且这是一种没有语法的语言；你说不出它的规则是什么。

查理大帝③老了，他试图去学习写作，但是没有成功。同样的情况，当某个人试图去获得一种思考的方式时，他会失败的。这个方面他从来就没有显得流畅过。

用严格的节拍讲出的一种语言，它因此也能用**节拍器**打出的拍子来讲。我们可不能理所当然地认为，用我们的节拍演奏音乐，以最低的自由度来演奏，就应该可以等同于节拍器了。(第八交响曲④中的那个主题倒确实是用节拍器的拍子来演奏的。)

假设我们去会见一些人，他们全都有着一模一样的脸部特征：这就足以让人搞不清跟他们在一起时我们是身在何处。

---

① 威廉·布施(Vilhelm Busch, 1832—1908)，德国诗人、画家。

② 参见维特根斯坦《1914—1916年的笔记本》，1916年10月7日。

③ 查理大帝(742—814)，即查理曼，法兰克王国加洛林王朝国王，中世纪称霸欧洲的铁腕人物，能说一口流利的拉丁语，能听懂希腊语，几乎不会写字。

④ 贝多芬第八交响曲。



大胆而清楚地表达一种错误的思想甚至也已经有了相当大的收获。

甚至只有比哲学家们还更加疯狂地进行思考，你才会解决他们的问题。

想象某个人注视着一个钟摆并且在想：是上帝让它那样摆动的。那么，上帝岂非是同样根据一种计算在自由行动？

一个才能远甚于我的作家，怕是仍然只有很小的一点才能。

他们在干活时说，"现在就把它干完吧"，这么说是出于人类的一种**身体**上的需要；是你在研究哲学时连续不断的思考所具有的无休无止的必要性无视这种需要，这才造成了如此累人的工作。

你不得不接受你自己风格上的缺陷。差不多就像是你自己脸上的瑕疵。

不要一动不动地呆在荒芜的聪明的高峰，而是要下到绿色的愚蠢的山谷。

我的才能之一就是我始终有这样的才能，把本来是非做不可的事情当作是乐意去做的。

传统不是一个人能够学习的东西，不是他想要的时候就能捡起来的一根线；就跟一个人不能选择自己的祖宗一样。

缺乏传统的人想要拥有一个传统，就像是一个人悲伤地去恋爱一样。

幸福的恋人跟悲伤的恋人，他们各有各的惹人哀怜之处。

但是，跟幸福的爱情相比，你的那种悲伤的爱情使你更加地难以忍受自己。

穆尔①用他的悖论捅了哲学的黄蜂窝，这些黄蜂没有及时飞离，只因为他们是太无精打采了。

在精神的领域里，某一个人的计划一般不会由另外一个人来接替，而且也不应该如此。这些思想将使土壤肥沃，用之于一次新的播种。

如果你写的东西很费解，那你就是一个差劲的哲学家吗？如果你算是比较出色的，那你就得让难懂的东西变得容易让人理解。——但谁说这是可能的?! [托尔斯泰]。

① 乔治·爱德华·穆尔(1873—1958)，英国哲学家，剑桥大学教授，跟罗素一起发动本世纪初英国反对唯心主义的实在论运动的著名哲学家，人称“常识哲学家”。维特根斯坦在剑桥学习时曾做过一些心理学的实验工作，当时由穆尔担任他心理学课的老师。

人的最大的幸福是爱情。假设您谈到精神分裂症患者:他不爱,他无法爱,他不肯去爱——区别是什么?

"他不肯去……"意思是:在他能力的范围内。是**谁**想要这么说的?

那么,哪一种东西我们说"是在我能力的范围内"?——当我们想要做一种区分时,我们可以这么说。我能举起**这个**重物,但我不打算这么做;我**不能**举起那个重物。

"上帝已经下达了旨意,因此必定有可能做到。"这话等于什么都没说。这里不存在什么"**因此**"。这两个部分的表述充其量是**等同**的。

根据这里的上下文,"他已经下达了旨意"这句话大概的意思是指:他将惩罚任何一个不去做的人。而且一点也不是根据人们能不能够做到。而**这**就是"宿命论"的含义。

但那并不意味着可以这么说:"尽管你**不能**做到,他也一样地惩罚你。"——尽管有人或许会说:这里所指的就是,在不可对人施加惩罚的境地里施加了惩罚。如此一来,"惩罚"的整个概念也就改变了。现在,你不能再使用老一套的例证了,否则你就要从全然不同的角度去采用它。只要看看像《天路历程》[①]这样的寓言就会注意到,简直没有一点对头的东西——从人的方面来看。——但虽说如此,它是不对头

① 《天路历程》是十七世纪英国作家班扬讽刺贵族阶级的寓言式作品。



的吗？换句话说：它不能被采用吗？实际上，它已经被采用了。（在火车站可以见到有两根指针的标度盘，它们表示下一班火车离开的时间。它们的外观像钟表，尽管它们不是，然而它们自有其用处。）（找一个更好的比喻应该是有可能的。）

如果这个寓言让人感到心烦意乱，那么有人可以对他讲：以不同的方式去采用它，或者干脆别去理它（但它对有些人的干扰远远超过了它能够带来的帮助）！

读者自己能做的你就留给他自己去做。

几乎我全部的著作都是与我自己私下的交谈。我对自己所说的种种事情都是我与我自己的**密谈**。

野心是思想的死亡。

幽默不是一种心情而是一种看待世界的方式。所以，如果我们说幽默在纳粹德国被扑灭了这句话是对的，那并不是指人们没有处在好心情之中，而是指某种更深刻、更重要的东西。

有两个人在一起笑，说着什么笑话。其中一个使用了多少有点不寻常的字眼，现在他们两个爆发出一阵“咩咩”般的叫声。此情此景对完全是来自不同环境的一个造访者来讲，或许

显得**非常**之离奇。而我们倒觉得它是**可以理解**的。

（最近，我在公共汽车上目睹了这样一幕，而且能够把自己设想成对这个情景感到陌生的一个人，从这一点来看，我得到的印象非常之荒诞，就像一头从国外来的稀有**动物**产生的反应。）

1949

"节庆"的概念。我们把它与寻欢作乐联系起来；在另一个时代，它可以是跟恐惧和害怕相联系。我们称之为"机智"和"幽默"的东西多半没有在别的时代里存在。而且两者是在持续不断地变化着的。

"Le style c'est I'homme"，["风格即其人"]①，"Le style c'est I'homme meme"，["风格即其人本身"]。第一个表述具有廉价的简洁明快。第二个说法是正确的，它打开了一个迥然不同的观察角度。它说，人的风格是他的**画像**。

有播种的评论也有收获的评论。

这些概念之间的联系构成一种景观，而语言将其呈现出来的却是无数个碎片；要将它们拼合在一起对我来说是**太困难**

① 这是法国作家布丰(1707—1788)的名言。



了。这方面我能做的工作不过是差强人意罢了。

假如我为某些不测之事作准备，你可以相当有把握地说，这种事不会发生的。鉴于事情有利的一面。

你要去了解某种事物，又像是还不了解的人那样去做，这很**困难**。

确实存在这样的情况，某个人有一种感觉，他想要说的东西用语言来表达远远不如他心里想的那么清楚（我经常出现这种情况）。这就好像某个人梦中出现的一个形象，他心灵的眼睛可以非常清楚地看见它，但是难以对另外一个人描绘，让他也去看见它。实际上，对于作家（我自己）来讲，形象通常仿佛是居于言词的背后，因此，言词**似乎**在对**我**描绘它。

一个平庸的作家一定会留意将粗糙的、不正确的表达方式过快地用正确的方式来替换。这么做他便扼杀了他原有的思想，这种思想至少还是一棵活着的幼苗。现在它被拔掉了，不再有**任何的**价值。他只好把它扔到垃圾堆里去。而这棵可怜的小小的幼苗仍然还是有点儿价值的。

有人推究作家变得过时的原因。虽说那些作家一度**算是**很了得，当他们被时代的背景所强化时，他们的作品对人说出强有力的语言，反过来，没有了这种强化的力量，他们的作品就



会死亡，好像丧失了赋予它们色彩的照明物一样。

这一点跟数学论证的美有着相互间的某一种联系，像帕斯卡体验过的那样。处在**那种**观察世界的方式的内部，这些证明的确是**美**的——不是那种浅薄的人所谈论的美。再说，只是处在“陪衬”之中的一块水晶是不美丽的——尽管看起来总是**很吸引人**。

正如整个的纪元都不能将他们自己从某些概念——例如“美丽的”和“美”这些概念的桎梏中解放出来。

我自己对于艺术和价值的思考与一百年前某个人可能有过的思考相比是更加的不抱幻想。但这并不意味着它因此便更加的正确。它仅仅意味着，我有一些退化的事例首先要加以考虑，而那个时候的人**首先考虑的**不是这些东西。

许多忧虑就像疾病，你不得不接受它们；你能做的最糟糕的事情就是起而反抗它们。

你还得受到它们的攻击，由于内部或外部的种种原因所引发的。于是你只好对自己说：“又一次攻击。”

我或许会发现科学问题很有趣，可它们从未真正吸引过我。唯有**观念的**和**美学的**问题吸引我的注意力。说实话，我对科学问题的解答漠不关心，但其他类型的问题不是这样的。

只是当你的思考不兜圈子时，你有时才可以大踏步穿过问

题的丛林径直步入到空旷之地，而在其他的时间里你沿着弯弯曲曲的"之"字形的小径游荡，这些小径根本不能通到外面的空地上。

安息日不单单是一段用来休息、放松的时间。我们应该从无所有而不只是从内部来沉思我们的劳动。

哲学家们应该这样来相互致意："慢慢来！"

永恒的、重要的事物经常是由一道不可穿透的面纱对人隐藏着。他知道：那个下面有些东西，但他无法**看见**它。那道面纱反射着日光。

为什么一个人不该令人绝望地变得不幸呢？这是人性的一种可能。就像在《科林斯小事》[①]中描写的那样，这是那些球可以采取的一种可能的途径。或许还算不上是非同寻常的一种途径。

对一个哲学家来说，上升到荒芜的聪明的高峰，还不如下到愚蠢的绿色山谷，那儿有更多的青草生长。

钟表上时间的片刻和音乐中时间的片刻。它们无论如何

① 《科林斯小事》，歌德的作品。

都不是同等的概念。

以**严格**的节拍演奏并不是指按照节拍器来演奏。尽管某些类型的音乐或许应该是由节拍器演奏的。（贝多芬第八交响曲第二乐章①开头的那个主题是这种类型吗？）

不使用惩罚的概念，你能解释地狱的惩罚这个概念吗？或者，不使用仁慈的概念，你能解释上帝的仁慈这个概念吗？

你是否想让语言获得更恰当的**效果**呢？当然不是。

设想有人受到这样一种教育：只要你做着这种事情或者是过着这样的生活，就会有一个存在物在你死后把你放到一个永远受折磨的地方去；大部分人最终是要到那里去的，少数几个人则去往永恒幸福的地方。——这个存在物事先已经选定了那些去好地方的人，既然只有过着某种类型的生活的人要到受折磨的地方去，那他也是事先已经安排了他们过那样一种生活的。

这样一种教义会起到什么样的作用？

是的，它没有提到惩罚这件事，而是代之以一种自然而然的必然性。如果你用这种观点去向人们介绍说明，那么面对这样的教义，他们的反应只能是绝望的，或者是充满疑虑的。

这种教诲不能构成道德上的教育。如果你想对某个人进行道德上的教育而同时却教他这样一种教义，你就得在他已经受过道德教育**之后**再去教他，把这种教义说成是某种不可理解

① 编者所加。

的神秘存在。

“由于他的仁慈他已经选择了他们，而且他将惩罚你”这句话讲不通。这个命题的两半部分属于不同的看待事物的方式。后一半是道德的，前一半则不是。跟前一半联结在一起的话，后一半是荒谬的。

用“Rast”(休息)和“Hast”(匆忙)押韵[1]这是一个意外。但这是一个幸运的意外，而且你可以**发现**这个幸运的意外。

在贝多芬的乐曲中，例如在第九交响曲的第一乐章中，我们称之为讽刺的东西第一次露面。对他来说，这是可怕的讽刺，或许是命运的讽刺。——讽刺再度出现在瓦格纳的音乐中，但这一次它变成了市民的格调。

你可以确凿无疑地说，瓦格纳和勃拉姆斯，他们每个人都以不同的方式模仿了贝多芬，但是，在贝多芬那里是天上的东西，到了他们那里变成了尘世的东西。

同样的表现内容在他的音乐中出现，却是服从于不同的法则。在莫扎特或海顿的音乐中，命运没有扮演任何的一种角色。这不是他们的音乐所要**关心的**东西。

托维[2]这个蠢驴在一个什么地方说过类似的话，他说，这是

---

① 德文原是：“Der Reim von'Rast, mit'Hast, ist ein Zufall.”这里“Rast”[休息]步“Hast”[匆忙]韵。

② 唐纳德·托维(1875—1940)，英国音乐家、作曲家、钢琴演奏家。

由于莫扎特事实上没有接触过某种文学的缘故。好像大师们的音乐一直被证明是单独由书本创造的。当然,音乐和书籍是有联系的。但是,假如莫扎特没有读到过伟大的**悲剧**,难道这是说他在**生活**中就没有遭遇过它吗?难道作曲家除了通过诗人的眼镜片就从来没有看见过任何东西?

只有在一种相当特殊的音乐段落中,才有类似于三部对位法这样一种东西存在。

音乐中具有灵魂的表现形式。它不是依据声音的大小或演奏的速度来标识的。就跟一种具有灵魂的面部表情一样,也不仅仅是依据空间的物质分布便可以描绘出来的。事实上它甚至不能参考某个范例来加以解释,因为,同样的曲子在演奏时,可以有无数的方式进行真正的表达。

上帝的本质应该确保其存在——这句话真正的意思是指,归根结底,这里指的并不是某种东西的存在。

那么,实际上我们是否同样不能说色彩的本质确保其存在?比如说,用白色的大象来加以对照。因为这里所说的全部意思实际上是指:除非是借助于色彩的标本,我无法解释"色彩"是什么,"色彩"这个词是什么意思。因此,在这种情况下不存在这样一类解释,什么"**假如**色彩存在的话,那么它**就会**是什么样的"。

现在我们则可以说:假如有奥林匹亚诸神的话,那就可以

作出他们是什么样的这样一种描述——而不是:“假如有上帝这样一个东西的话,那么它就会是什么样的。”这么说是为了更加清楚地确定“上帝”这个概念。

“上帝”这个词是如何进入我们的语汇(它的用法)?我对它无法在语法上做一个完全的描述,但我试着用解释来逼近它。我可以作出一大堆与之相关的陈述,进而展现一系列的例举。

记得本义与例证的联系中,我们的字典试图描述词的使用。事实上我们所做到的,仅仅是给出一些例子和解释,而且我们也不需要更多的东西了。一个极长的描述有什么用吗?——如果这个词是在一种我们已经熟知的语言中使用,这种解释并无益处。但当我们碰到一个有关亚述语[①]的词语用法的描述时,又会如何?用什么样的语言描述?比方说,用某些我们已经熟悉的语言。——或许“有时”这个词常常出现在这个(亚述语词语的)描述中,或许是“经常”、“常常”,或者是“几乎永远”、“几乎从不”也会出现。

要画出一幅这种描述是什么的恰当的图画是很困难的。

总之,我基本上是一个画家,常常也是蹩脚的画家。

人们没有相同的幽默感,这是怎么回事?他们彼此之间没有默契的反应。这就像是某些人当中有一种不成文的规定,一个人把球扔给另一个人,他应该接住之后扔回去。但有些人不

① 亚述:古代东方的一个奴隶制国家。



是把球扔回去，而是把它放进了自己的口袋。

或者，有些人不能领悟别人的鉴赏力，这是怎么回事呢？

确实，我们可以将深深根植在我们身上的一种想象跟一种迷信去比较；但同样，我们最终**总是**要落到某些坚实的地面上的，可以是一种想象，也可以是别的什么东西，因此，根植于我们全部思考中的那种想象应当受到尊重，而不是被当作迷信来对待。

假如基督教是真理，那么所有涉及它的哲学著作都是谬误。

文化是一种惯例，或者至少它以某种惯例为前提。

详述一个梦，一个回忆的杂拌儿。这些常常形成一个意味深长的、暧昧不清的整体。可以说，它们构成的是一块给人**强烈**印象（只是有时候）的碎片，所以我们要寻找一种解释，寻找种种的关联。

但为什么**这些**记忆现在才出现在脑海里呢？谁能解释？——它可能是跟我们目前的生活相关，因此也跟我们的愿望、恐惧等等相关。——“但你是否想要说，这种现象只能存在于这些特殊的、作为其诱因的背景之中了？”——我想要说的是，在推究其原因时我们没有必要非得说出个道理来。

莎士比亚和梦。一个完全是错误的、荒谬的、混杂的梦，可同时它又是完全正确的：用这种奇异的方式综合在一起，给我们造成了印象。为什么？我不知道。如果莎士比亚是伟大的，像人们谈论的那样，那么这样来谈论他必定是可以的：梦完全是错误的。事情**不像是那样的**——但同时根据它自己的法则，它完全是正确的。

也可以这样说：如果莎士比亚是伟大的，那么他的伟大只有在他的整个**戏剧大全**中才得以展示，他的整个戏剧大全创造了它们自己的语言和世界。换句话说，他完全是非现实的（像一个梦）。

1950

一个人的性格可能是受到他之外的世界的影响（威林格），这么说并没有任何侮辱人的意思。因为那只是说，正如我们从经验中得知的那样，人随着环境而变化。假如有人问：一个人，一个人的道德感岂**能**受其环境的**挟制**？——回答是，尽管他会说"没有人非得一定要屈从于强力不可"，可处在某些境地里，他实际上还是**会**以这样一种方式行事的。

"你不是**非得要**这样的，我能给你指出一条（不同的）出路，——可是你不会采纳它的。"

我不相信莎士比亚能和其他的诗人相提并论。也许他是一个**语言的创造者**而不是一个诗人？



我只能惊讶地注视着莎士比亚，不能对他做什么。

我**深深地**怀疑绝大多数的莎士比亚的崇拜者。我认为，至少在西方的文化中这种不幸在于，他完全是独特的，因此，人们只能用错误的排列他的方式来排列他。

莎士比亚**不像**是出色地描绘出了人的种种典型，也不像是在这个方面**忠实于生活**。他**没有**忠实于生活。然而，他具有如此灵巧的双手，而且他的**笔触**是如此的富于独特性，以至于他创作的每一个角色看上去都很突出，值得一看。

“贝多芬的伟大的心灵”——无人能说“莎士比亚的伟大的心灵”。“这双创造了新的自然的语言形式的灵巧的手”这句话在我看来是更为恰如其分的。

一个诗人实际上不能说他自己“我歌唱，像鸟儿一样歌唱”。——但也许，莎士比亚会这么说他自己的。

一个主题和相同的主题，它们在特性上的不同是大调和小调的不同。但概而言之地认为某一种特性属于小音阶则是完全错误的。（在舒伯特的乐曲中，大调听起来经常比小调更加哀伤。）与此相似，在理解绘画的时候谈论个别颜色的特性我认为既无根据也无裨益。当有人那样地来谈论的时候，他脑子里



想的实际上只是特殊的用途。事实上，作为一块台布的颜色，绿色有着某一种效果，红色则有另一种效果，不可以归结为那是某一幅画中的效果。

我认为，莎士比亚没有能够去深入地思考“诗人的命运”。

他既不能够把自己看作一位预言家，也不能够把自己看作一位人类的导师。

人们惊奇地注视着他，几乎像是在注视一种壮观的自然现象。他们并没有与一个伟大的**人类**相接触的感觉。毋宁说是在接触一种现象。

我相信，假如有人要喜爱一个作家，那么他一定也得**喜欢**作家从属的那种文化。如果他发现这种文化是可有可无的或是让人不舒服的，那么他的赞赏就会冷淡下来。

假如有某个信仰上帝的人环顾四周并且问道：“我见到的这一切是从哪里来的？”“所有这一切来自何方？”那么，他并**不是**真正地在渴望一个（原因的）解释；让某种渴望得以表达是这个问题的要点所在。换言之，他所表达的态度针对所有的解释。——但这种态度是如何表现在他的生活中的？

这种提问的态度首先是把某一种东西看得很认真，然后到了某个程度以后，就不再拿它当真了，而是坚持认为别的什么东西甚至更加的重要。

譬如有人会这么说，某某人怕是来不及完成大作便要死掉了，这可是一件非同小可的事情。不过嘛，从另一种意义上讲，这也没什么大不了的。有人正是在这个意义上使用“从更深刻的意义上讲”这句话的。

实际上我想要说的是，在这种情况下，你所说的**话**，或者你说的时候是怎么想的也都并不重要，就连它们在你生活的不同阶段造成的区别也不重要。当两个人都说自己信仰上帝的时候，我怎么知道他们讲的是同一个意思？对于信仰三位一体的也是一样。一种坚持使用**某类特殊的**用语并且宣布其他用语均为非法的神学，不会使任何东西变得更清楚些（卡尔·巴尔特[①]）。正如有人会说的那样，神学是用语言打着手势，因为，它想说某些东西又不知如何表达。**修行**则给这些语言赋予意义。

有关上帝存在的证明确实应该是这样的一种东西，即，某个人能够借此让自己相信上帝是存在的。但是我想，那些提供了这类证明的**信奉者**是想给他们的“信仰”一个理智的分析和基础，尽管他们自己从来不会按照这种证明的结果去信仰的。或许，有人是可以“让人去相信上帝是存在的”，借助于某种类型的培育，通过这样的一种方式来塑造他的生活。

生活能够教育人去信仰上帝。而**体验**也同样可以带来这一点，但我不是指通过显灵和其他形式的感官经验让我们看到

① 巴尔特（1886—1968），瑞士神学家。



的“这个存在物的存在”，而是指，比如说，各种各样的痛苦。这些东西既不像是用感官印象说明一个对象那样来向我们表明上帝的存在，也不是由此而引起的对于他的**种种猜测**。体验、思想，——生活会逼得我们去接受这个概念的。

因此，它或许跟“对象”这个概念是相似的。

我之所以无法理解莎士比亚，是因为，在所有的这种不对称之中我想要找到对称。

他的作品给我的印象与其说是一幅幅的画，还不如说是大量的**草图**。是某一个可以说给了自己**一切**许可的人**草草完成**的急就章。我理解有人会如何地赞赏它并且称它为**至高无上**的艺术，但是我不喜欢它。——因此，如果有人站在这些作品面前沉默不语，我能够理解他。但是有人赞赏它们，比如说就像赞赏贝多芬一样，那么在我看来这是对莎士比亚的误解。

一个时代误解另一个时代，而且是一个**小小的**时代用它自己下流的方式误解所有其他的时代。

上帝如何审判一个人是某种我们完全无法想象的东西。如果他真的考虑到诱惑的力量以及本性的脆弱，他还能谴责谁呢？但是从另一个方面讲，这两种力量必然产生的结果，无非就是人被预先注定的那种结局。他是那样地被创造出来的，因此力量的交互作用使得他既是征服的又是屈从的。但这根本

就不是宗教的思想，倒更像是一种科学假说了。

因此，你要是想呆在宗教的领域中，你必定要**斗争**。

瞧瞧人类：一个人对另一个人是有害的。母亲对儿子是有害的，反过来也是如此，等等。然而母亲是盲目的，她的儿子也是盲目的。或许他们有负罪感，但这种负罪感对他们起到什么好的作用呢？孩子是邪恶的，但没有人教他变成另一种人，而父母亲则以愚蠢的溺爱宠坏了他，他们又该如何理解这一点，他们的孩子该如何理解这一点？他们仿佛**全然**是邪恶的，他们仿佛**全然**是无辜的。

哲学还没有取得任何进展吗？——只有某人在发痒的部位搔痒痒，我们才不得不看见一些进展吗？否则就不是真正的搔痒或真正的发痒？在治痒的药物发现之前，这种对于刺激的反应就不能以同样的方式持续很长一段时间吗？

1951

上帝会对我说："我就拿你所说的话来审判你。当你看到了别人的所作所为，你自己的行为已经使你厌恶得发抖。"

是否这是信仰魔鬼的那种意义：并不是每一件事情来到我们身边就像神灵的启示来自于尽善尽美？

如果你没有很好地通晓范畴,那么你就不能恰如其分地评估自己。(弗莱格的写作风格有时是**伟大的**;弗洛伊德写得极为出色,读他的作品是一种享受,但他的写作绝**不是伟大的**。[1])

① 参见维特根斯坦《字条集》第712节。——编者注

中译者按:《字条集》,安斯康姆和冯·赖特编辑,安斯康姆英译,布莱克威尔出版公司1967年版。

译 后 记

此书原德文版的书名为《杂论集》(Vermischte Bemerkungen),中文标题也译作《混合的评论》,系由维特根斯坦的遗嘱执行人冯·赖特教授按照编年的顺序从哲学家的若干笔记(notes)中选编而成,编选范围是1914年到1951年间的部分遗稿,涉及音乐、建筑、哲学、文学和宗教等不同范畴,以格言和札记的形式出之,体例上与维特根斯坦的其他著作并无太大差异。但是,正如选编者在一篇文章中指出的那样,它较之于其他著作更具"情绪"色彩,这是一个相对独特的标记。1977年成书之后由美茵河畔法兰克福苏尔坎普出版社出版。英文版后来更名为《文化与价值》(Culture and Value),这个书名以及彼得·文奇(Peter Winch)的英译本影响较大,获得比德文原版更为广泛的阅读。这是从保险柜的封存中首先得以披露的一部分私人文件,在维特根斯坦遗留的大量未发表的文稿中,这些笔记只是占据很小的一部分。

中译本按照彼得·文奇的英文版译出,参照芝加哥大学出



版社1980年的英德对照本的德文版做了校对。书中的“人名索引”以及冯·赖特教授为德文版撰写的序言，也都是从英文版译出，以供读者参考。脚注有一小部分系编者与英译者所加，具体都有注明。未加注明的部分均由中译者所加。就书中涉及的人名、书名的出处以及作者相关的背景，译者根据我国大专院校文科生的程度作了相应的补充。遵照原书的体例，对作者的观点尽量不加任何评注。需要说明的是，中文的翻译和注释在不同程度上分享了别人的工作成果，特别是清华大学出版社1987年版的《文化和价值》（黄正东、唐少杰译），对于本书的工作多有裨益。为求统一起见，书中人名如“列瑙”、“格里尔柏尔策尔”等，除个别错译之外未作更改，均从旧译。

德国基尔大学的约阿希姆·鲍尔特（Joachim Boldt）先生校阅了全部中文译稿并提供许多修改意见。校阅时间是2002年的春夏之交。书中几处法语和拉丁文也均是由他翻译。在旅居杭州期间，他为此书的校阅辛勤工作。译文融入了他的学识和精力，最终得以定稿，与他适时的帮助是分不开的。

浙江大学人文学院哲学系的李磊先生，宁波大学外语学院德语专业的蔡玳燕老师为译文的修订提供了建议。翻译过程中还得到了原中国社科院数学研究所的李旭华先生的帮助。李磊、代瑞克·傅尼埃（Deryk Fournier）先后提供此书的原版资料。另外，李磊曾撰文评述这个译作，译者根据他的批评意见又对译文作了两处修改，在此表示感谢。

维特根斯坦（1889—1951）的生平和思想一直是个令人感兴趣的话题。介绍和评述的文章尽管很多，自其讣闻所发表的

资料起，读书界便存有不少误传。《杂论集》的编者冯·赖特教授甚至认为，他“所读到的关于维特根斯坦的大多数传记文章，其氛围与它们的传主格格不入”，这对于我们了解哲学家的思想是缺少助益的。

作为密友、弟子和遗嘱执行人，冯·赖特教授本人曾撰有《维特根斯坦传略》、《维特根斯坦和传统》等文章，其文风精谨平易，或许可以给我们提供一幅较为忠实的哲学家肖像。这些文章现可从他的一部汉译的著作集中读到，此书题为《知识之树》，由陈波编选，北京三联书店2003年出版。用来代替“译后记”中的“作者生平介绍”，它们是很适合的材料，只是这里不便作大段的转述，读者感兴趣或可自行查阅。

这本由后人辑录的著作，较详细的相关评论并不多见。卷首“编者序”中提供的看法是颇为谨慎的。但也有人认为，从此书编辑的方式来看，《杂论集》为读者提供的是一本普适性读物，英译本又冠之以不无矫饰的“文化与价值”的书名，罗列的只是哲学家维特根斯坦对于流行事物、文化读物或美学问题的诸种见解，应该与他更为纯正的哲学著作区分开来。这个看法不无道理。维特根斯坦的创造（如果需要用到这个词的话），主要是体现在他的《逻辑哲学论》和《哲学研究》等著作当中，哲学界在评述其不同时期的思想时也很少提到《杂论集》，这些笔记显然并不代表他哲学的中坚部分，构成其需要说明的一个基础。但是应该指出，此书在涉及生活和文化的各种话题时，记录的并非是普泛性的观点；它们也不是出自于一个局外人有距离感的评论。作者对于存在的事物所作的审视和体验，在记录

他想法的同时，也勾勒了他的一幅自画像。宗教、建筑、音乐、哲学的本质、时代精神、天才、犹太人等等，作者反复探讨的话题也是他的精神生活中持久感兴趣的问题。我们似乎很难能够清楚地加以裁定，这些笔记在他的思想中是居于次要的位置。而且，我们也很难把它们纳入到某个普泛性和教条性的纲目之下，使之变成某一种类型的“学问”。

维特根斯坦在欧洲文化中所处的位置本身就很独特。有人将他排列在奥古斯丁和帕斯卡的行列当中，而不是将他排在当代学院哲学家的学术队伍中。这个评价值得介绍，而且符合他的气质和思想面貌。冯·赖特教授的文章指出，这位哲学家“从来没有系统地阅读过哲学经典著作”，“他只阅读那些能够使他全身心投入的东西”，而那些“处于哲学、宗教和诗歌交界处的一些作家，比严格意义上的哲学家给维特根斯坦留下了更为深刻的印象”，他们是“奥古斯丁、克尔凯郭尔、陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰”以及他给予了很高评价的奥托·威林格等人。

从这些介绍也可以看出，哲学家何以要对勃拉姆斯、门德尔松、马勒等人的音乐，对莎士比亚、弗洛伊德等人的写作表现出那样一种关注，我们从其欣赏或排斥的作品当中或可反观他的写作所处的位置。他对于福音书和宗教问题的探讨，对美学和写作风格的探究等等，似乎不能被看作是例外的趣味。维特根斯坦在这本笔记中谈到，他对科学问题不感兴趣，唯有观念和美学的问题才能吸引他。同时，他也明确地把自己视为“作家”，并把哲学的写作等同于创作“诗篇”，这是我们在本书的阅读中不应忽略的观点，或许能够让人以更为真诚的旨趣来看待



他的写作。这本书中反复提到的读物和人物其实并不太多。而他个人对于“创造”的关注则表现为一种持续的紧张和虔敬，并渗入许多不同的领域，显得十分耐人寻味。

在一个文化传播便捷过量的时代，作家的产生和学者一样，复制的很多，能够创造的则少而又少。把哲学家维特根斯坦视为作家或一位凭听觉写作、灵感丰富的语言艺术家，也未必是一种降格。这些笔记告诉我们，确实也没有人像他那样写作和思考。理所当然，他要把自己看作是优质的诗人。《杂论集》的语言所蕴含的风格原创性及其艺术价值，似乎远未得到应有的评价，而这也是此书值得重视的一个方面。

阅读这些笔记有时会让人感到，维特根斯坦是一位非常机智、善于言说和交谈的人。但这里的大多数笔记告诉我们，他写作的目的并不在于此。这些笔记是他精神的自我限定的一个原始记录，围绕他孤立的探索和工作，所展示的景观如同朝向极地的远航；其冷如冰晶的语句富于“情绪”的默示，也记录他内心孤独的观感和思虑。从价值的层面看，收录于此书中不同年代的笔记则包含一个极为激越的立场，意味着作者要在自身的存在之中抵御任何一种精神腐败的迹象，躲避整整一个时代的衰颓，呼吸不一样的空气。这个方面，《杂论集》的语言给人留下深刻的印象。可以说，读者不经过费力的“翻译”而要径直抵达他的世界，理解其深邃的氛围和含义，并欣赏其思想的卓越动人的美丽，则几乎是不可能的。

许志强

2007年12月28日于杭州翠苑三区高木桥

人 名 索 引

Bach, Johann Sebastian 巴赫,约翰·塞巴斯蒂安 62, 122

Bacon, Francis 培根,弗兰西斯 93,107, 108, 117

Barth, Karl 巴尔特,卡尔 145

Beethoven, Ludwig Von 贝多芬,路德维希·冯 16, 27, 45, 61, 62, 95, 128, 137, 138, 143, 146

Boltzman, Ludwig 博尔茨曼,路德维希 32

Brahms, Johannes 勃拉姆斯,约翰内斯 21, 36, 42, 44, 45, 138, 152

Breuer, Tosef 布罗伊尔,约瑟夫 32, 65

Bruckner, Anton 布鲁克纳,安东 6, 20, 34, 37, 45, 61

Busch, Vilhelm 布施,威廉 33, 128

Caesar, Julius 恺撒,尤利乌斯 18

Chamisso, Adalbert Von 沙米索,阿达尔贝特·冯 24

Charlemagne 查理曼(即查理大帝) 128

Christ 基督耶稣 23, 124

Claudius, Matthias　克劳迪乌斯,马蒂亚斯　101
Copernies, Nicolas(Kopernikus, Nikolaus)　哥白尼,尼古拉斯　31
Darwin, Charles　达尔文,查尔斯　31
Drobil, Michael　德罗比尔,迈克尔　32
Eddington, Sir Arthur Stanleg　爱丁顿,阿瑟·斯坦利爵士　30
Engelman, Paul　恩格尔曼,保罗　8, 66, 68
Frege, Gottlob　弗莱格,戈特卢布　32, 148
Freud, Sigmund　弗洛伊德,西格蒙德　32, 61, 65, 76, 77, 95, 117, 124, 148, 152
Goethe, Johann Wolfang Von　歌德,约翰·沃尔夫冈·冯　16, 19, 31, 33, 54, 61, 72, 84, 113, 115, 136
Grillparzer, Franz　格里尔柏尔策尔,弗兰兹　6, 23, 37, 95, 96, 150
Haydn, Joseph　海顿,约瑟夫　37, 62, 138
Hertz, Heinrich　赫茨,海因里希　32
Hitler, Adolph　希特勒,阿道夫　81
John of The Cross, St.　圣约翰　124
Kant, Immanuel　康德,伊曼纽尔　18
Kelder, Gottfried　凯勒,戈特弗里特　83
Kierkegaard, Soren　克尔恺郭尔,索伦　54, 55, 68, 92
Kleist, Heinrich Von　克莱斯特,海因里希·冯　26
Kraus, Karl　克劳斯,卡尔　21, 27, 32, 42, 112, 113, 115
Labor, Josef　莱伯,约瑟夫　6, 19, 23, 28, 69, 108
Leibniz, Gottfried Wilhelm Von　莱布尼茨,戈特弗里特·威



廉·冯 102

Lenau, Nikolaus 列瑙,尼古拉斯 6, 61, 92, 93, 150

Lessing, Gotthold Ephraim 莱辛,戈特霍尔特·艾弗莱姆 15, 61

Lichtenberg, Georg Christoph 利希腾贝格,格尔奥格·克里斯托弗 113

Longfellow, Henry 朗费罗,亨利 62

Loos, Adolph 卢斯,阿道夫 32

Macauley, Thomas Babington 麦考莱,托马斯·巴宾顿 47, 108

Mahler, Gustav 马勒,古斯塔夫 34, 68, 115, 152

Mendelessohn-Bartholdy, Felix 门德尔松-巴尔托尔迪,费利克斯 4, 5, 27, 36, 42, 63, 67, 69, 152

Milton, John 米尔顿,约翰 84

Moore, George Edward 穆尔,乔治·爱德华 130

Mozart, Wolfang Amadeus 莫扎特,沃尔夫冈·阿玛德奥斯 62, 82, 95, 96, 100, 138, 139

Nestroy, Johann 内斯特罗伊,约翰 37

Newton, Sir Isaac 牛顿,艾萨克爵士 101, 102

Nietzsche, Friedrich 尼采,弗里德里希 16, 103

Null, Eduard Von der 纽尔,爱德华·冯 127

Pascal, Blaise 帕斯卡,布莱斯 73, 135, 152

Plato 柏拉图 26

Ramsey, Frank Plumpton 拉姆齐,弗兰克·普拉姆普顿 29

Renan, Ernest 勒南,欧内斯特 9, 10, 11

Rousseau, Jean-Jacques 卢梭,让-雅克 35

Russell, Bertrand 罗素,贝特兰 6, 32, 52, 118, 130

Schanz, Frida 香茨,弗里达 21

Schiller, Friedrich 席勒,弗里德利希 113

Schopenhauer, Arthur 叔本华,亚瑟 32, 46, 62, 65, 123

Schubert, Franz 舒伯特,弗兰兹 37, 45, 72, 82, 90, 143

Schumann, Robert 舒曼,罗伯特 5, 78

Shakespeare, William 莎士比亚,威廉 66, 84, 86, 142, 143, 144, 146, 152

Sjogren, Arvid 斯焦格荣,阿维德 6

Socrates 苏格拉底 23, 52, 99

Spengler, Oswald 斯宾格勒,奥斯瓦尔德 16, 24, 27, 32, 34, 47

Sraffa, Piero 斯拉法,皮埃罗 32

Striner, Max 施蒂纳,马克思 33

Tolstoy, Count Leo 托尔斯泰伯爵,列夫 29, 102, 130, 152

Tovey, Donald 托维,唐纳德 138

Wagner, Richard 瓦格纳,理查德 45, 67, 72, 76, 95, 138

Ward, James 沃德,詹姆斯 127

Weininger, Otto 威林格,奥托 27, 32, 142, 152

[General Information]
书名=维特根斯坦笔记
作者=[英]路德维希·维特根斯坦著
页数=157
SS号=12054248
DX号=
出版日期=2008.9
出版社=复旦大学出版社